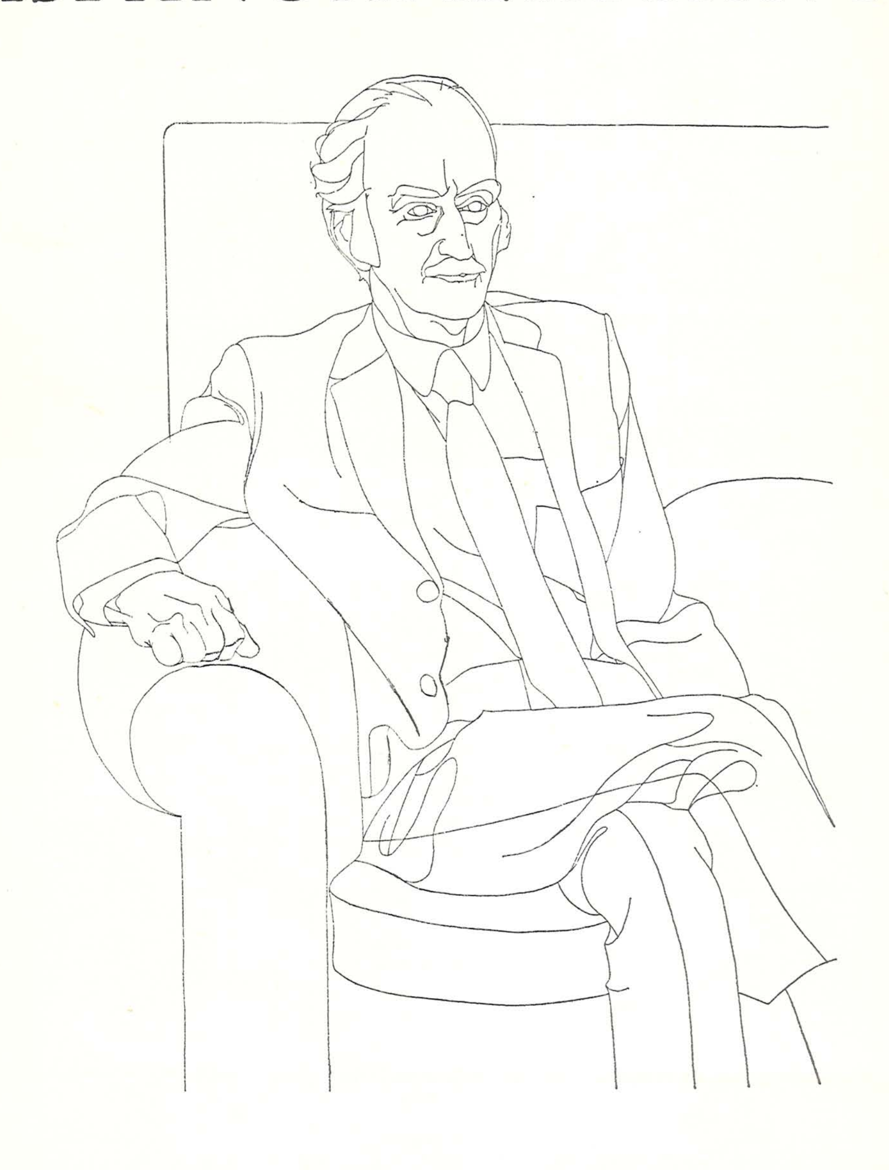
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 329-330
NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1977

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Centro Iberoamericano
de Cooperación
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

329-330

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Centro Iberoamericano de Cooperación

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1977)

Páginas

ESCRITOS DE FRANCISCO AYALA

ESCRITOS SOBRE LA PERSONA Y LA OBRA

ESTUDIOS SOBRE ALGUNAS OBRAS NARRATIVAS

ENSAYOS EN HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

Cubierta: Dibujo a tinta de ALEJANDRA VIDAL.

ESCRITOS DE FRANCISCO AYALA

Los dos primeros títulos son escritos inéditos, con cuyo envío nos ha honrado el autor. La antología que se inserta en tercer lugar trata de ofrecer una breve e intensa imagen del gran escritor granadino, cuya preparación agradecemos a nuestro muy querido colaborador A. Amorós, quien ha reunido también los «Artículos olvidados» y ha escrito el ensayo de introducción a los mismos

EL MUNDO A LA ESPALDA

Dos rasgos míos bastante lamentables: mi falta de memoria y mi escaso gusto en repasar los viejos escritos de mi mano, han concurrido no hace mucho para depararme una rara sorpresa. Buscando en mis gavetas cierto documento añejo que de pronto me hizo falta, apareció un sobre, donde, una vez abierto, encontré varias hojas, amarillentas ya y con la tinta desvanecida, de las que para nada me acordaba, pero que luego hube de reconocer. Eran notas que, hace ya un tiempo demasiado largo, redacté sin intención de publicarlas nunca, y más bien como una actividad secreta, por el mero placer de apuntar observaciones, impresiones, estados de ánimo.

La sorpresa consiste no en el hallazgo mismo, sino en que tales anotaciones, la mayor parte de las cuales lleva su fecha y son de los años cuarenta y tantos, se parecen muchísimo a otras que he venido escribiendo recientemente, y éstas sí, con el propósito de darlas a la imprenta. Se ve que la edad me hace sentir más libre de dar expresión ante los demás a cosas que antes reservaba para mí solo, pues lo que hace un cuarto de siglo consigné a un cuaderno privado y ha reaparecido porque —olvidado, sin duda— omití romperlo entonces, ahora no me importa darlo al público.

No es que haya en esas cuantas páginas —ya lo verá el lector— nada capaz de vulnerar una intimidad asustadiza; es que, como texto literario, se encuentran a medio cocinar. Pero precisamente esa relativa crudeza, esa falta de elaboración, es lo que las aproxima al modo en que ahora estoy escribiendo. Estoy escribiendo ahora así, en la expectativa de sorprender la realidad bajo aspectos imprevistos que me permitan ensayar una nueva distancia

en su tratamiento literario, en lugar de forzarla y tratar de encajarla y meterla dentro de los esquemas habituales. Se me ocurre pensar que en el abandono de la espontaneidad y de la apresurada improvisación acaso pueda descubrirse algún inesperado ángulo de incidencia entre lo casual de la experiencia cotidiana, tan pasajera, y el orden establecido de la cultura tradicional, entre el acontecer a que responden las cuitas del diario vivir y la esfera prestigiosa de la imaginación poética, estableciendo un contacto que, como la chispa eléctrica entre dos polos, produzca un doble efecto purificador, renovador.

Ahora, con la agradable ocasión de este número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos*, quiero brindar a quien tenga curiosidad en ello una selección de aquellos remotos apuntes.

Otoño de 1977

LOS GORRIONES

Estoy escribiendo en la oficina de la revista Realidad *mientras espero que me llamen por teléfono en una cuestión* de panen lucrando, *un negocio del que me prometo muy buena ganancia. Sentado frente al balcón, suspendo el apunte a que me aplicaba para mirar un pájaro que ha entrado y picotea. Lo observo; en esta mañana de primavera, el pecho se me oprime con una angustia rara, que llega al dolor. Como otras veces, el gracioso salto mecánico del gorrión ha hecho que salte dentro de mí uno de los más precoces recuerdos de mi vida. Tres años tendría yo no más, pues mi hermano José Luis era niño de pocos meses, cuando volvió mi padre de un viaje a Nueva York que —según luego, de mayor, supe— había sido muy azaroso: cuántas veces no oiría yo referir el temporal en que todos los pasajeros recibieron la absolución del capellán del barco, abandonado ya de su capitán a punto de naufragio... Mi padre, perfecto caballero, pésimo negociante, había llevado a vender a Norteamérica un saldo de muebles «estilo árabe», y antes del casi-naufragio estuvo preso allá, en la aduana, ignorando el motivo tanto como la lengua inglesa, para regresar a la postre derrotado... Estos detalles los conocí ¡claro está! mucho más tarde, por mi madre. De aquel regreso, recuerdo yo: el gabinete, calle San Agustín, donde, como en un sueño, mi padre deshacía el equipaje mostrándonos maravillas cuyo gozoso asom-*

bro contrastaba con la pesadumbre de que ambos —pero más ella que él— parecían abrumados. Ahí salió de sus maletas, entre otras cosas que no recuerdo, lo que jamás olvidaré: aquel gorrión mecánico que, después de recorrer a saltitos la pieza, hasta hizo un conato de vuelo. ¡Qué alegría, qué deslumbramiento, qué afán de posesión, qué inquietud, qué tristeza al verlo volver a su caja, qué desolación al saber que no sería para mí! Ya no volví a verlo, fue todo un instante; pero el dolor de su renuncia aún se renueva cuando, por acaso algún gorrión salta delante de mí. Creo que nunca después he deseado nada con tanto deseo.

El pensar que mi padre había traído ese juguete, carísimo sin duda, para cumplir con algún compromiso de orden superior, me hizo que, con el tiempo, aceptara su privación; así interpreté el caso; tal fue la versión que, en definitiva, le di ante mí mismo. Ahora, aquí sentado, mientras escribo (me he puesto en seguida a anotar esto, dejando de lado lo que traía entre manos), ahora, con mis cuarenta y dos años, acaba de ocurrírseme de pronto otra más verosímil: que el pájaro lo había comprado mi padre en Nueva York para mí, como regalo de viaje; pero que necesitó venderlo, pudo vender a buen precio tan rara curiosidad nunca vista en Granada, con harto dolor de su corazón.

Primavera de 1948

VISITA AL MUSEO DE HISTORIA NATURAL

Oída la misa, resuelvo —apenas son las once menos cuarto— pasar el resto de esta mañana de domingo en las desiertas salas del museo. El Museo de Historia Natural está enfrente de la iglesia: atravesando la soleada plaza, en un momento me traslado desde la penumbra del templo, llena de incienso y músicas, a la penumbra helada del museo.

Ya estoy aquí; ya discurro por entre las vitrinas que exhiben clasificados esqueletos: las especies animales, a partir de lo más simple, se ordenan y escalonan para ofrecer al fin, con un par de osamentas humanas —macho y hembra— la evidencia de que la Naturaleza es una. La Biblia y la Ciencia nos lo habían asegurado; ahora nos entra por los ojos; lo veo: nosotros, yo, pertenecemos a esta serie, somos una variante del mismo barro, y estamos emparentados con todos los otros mamíferos, con todos los demás vertebrados, con el ave, con el reptil... Mi cuerpo se sostiene en una estructura ósea análoga a ésa, parecida a esas otras; no son distintas mis manos, que miro y remiro,

mi caja torácica, que siento dilatarse a compás, el cráneo que encierra mi pensamiento incesante...

Alineada al extremo de esta larga serie, la calavera —símbolo respetable de muerte y eternidad— produce un raro efecto cómico. Solíamos asociarla con el crucifijo, con un libro santo, con la mano elocuente de un San Gerónimo, y ahora se nos muestra sórdidamente ligada, como última etapa, a las formas de la evolución animal. Y también la variedad de las especies vivas, que, aun aprisionada en un parque zoológico nos azora con la riqueza de su misterio, resulta aquí risible, reducida al esquema de sus huesos. Pero, ¡ay!, ¡tácita risa de espanto! La evidencia irrecusable de mi parentesco, de la afinidad del esqueleto que llevo dentro de mí con todos esos esqueletos ya descarnados que se escalonan en las vitrinas del museo, me asusta y me asombra y me subleva, y —al forzarme por la razón— me hace sentir mi estada en la tierra, este mi pertenecer a la naturaleza, como una prisión en la que estoy sin saber por qué culpa, o —como Segismundo clama— por el solo delito de haber nacido.

Primavera de 1948

ADAN Y EL CRISTO

Ese esqueleto humano que, inmediato al del antropoide, ahí en la vitrina del museo, una vez y otra y siempre de nuevo atrae mi atención (pues no puedo dejar de ver en el incógnito individuo a quien perteneció, en ese hombre concretísimo y único, con su vida intransferible, el punto por donde yo mismo, con mi propio ser, estoy inserto en la escala zoológica), este esqueleto que fue el de alguien, pero que ahí se nos da como una muestra genérica, a fuerza de estarlo mirando con su clavícula sumaria, las costillas ligadas al esternón y sus escuetas rótulas y tibias, me sugiere la imagen flaquísima del Cristo que, poco antes, presidía sobre el altar la misa, entre oleadas de incienso. Aquella corporeidad realista, de huesos y tendones desollados y magulladuras, me hace pensar, con estupor primero y luego con la más tranquila convicción, que también Jesucristo Nuestro Señor entra en las clasificaciones de la Historia natural, no menos que yo mismo, y que el incógnito individuo a quien perteneció este esqueleto. Pues, incomprensible como es, el misterio de la humana encarnación del Cristo es el misterio de toda encarnación humana, patente en cada uno de nosotros, sin que sepamos dar razón de él, tan cierto es que todos somos hijos de Dios.

Se propende hoy demasiado, aun por los que se dicen fieles creyentes, a tomar el misterio en un sentido meramente simbólico, diluyéndolo así en trivialidad por miedo a encararse con él. Si la encarnación del Cristo no fuera más que expresión singularizada y absoluta de un hecho plural muy cotidiano para cuyo sentido esencial, aunque tremendo, nos embota la repetida experiencia, una fe religiosa revestida de rituales rutinas podría anegarlo, hundirlo en el anonimato de la costumbre. Mas no: la encarnación del Cristo se produjo efectivamente una vez en el tiempo, en la historia; Dios se hizo hombre hic et nunc; *nació de una madre, María, en un lugar, Belén, como judío bajo el imperio romano, en determinada fecha, con una personalísima apariencia corporal, una fisonomía por la que era identificado de sus conocidos, una voz que sus familiares y amigos tenían por suya, por* la *suya, y un carácter propio, y unos ademanes y gestos peculiares. Más bien que simbolizar cualquier encarnación humana, las encarnaciones innumerables de los hombres son las que pueden en algún modo —pues están junto a nuestra personal experiencia— aproximarnos a la divina encarnación de Jesús.*

Primavera de 1948

CERVANTES, ABYECTO

Ocurre con Cervantes que cuantos problemas le conciernen son llevados por la devoción a un paroxismo de estupidez. Las discusiones, por ejemplo, en torno a su carácter, con tesis extremas y simplistas, me asombran, porque leer a un escritor es conocerlo más que se conoce al común de los conocidos, es ser íntimo suyo, y quien carece de penetración para las almas, vano será que discuta, pero quien la tiene tampoco necesita discutir, pues sabe con evidencia. Juzgar del carácter por actos inciertos, poseyendo tal evidencia, es disparate; antes será ella quien ilumine la conducta, si no se quiere reducirla a las normas impersonales de un código. No veo yo incongruencia alguna entre la ternura de alma, honestidad, decoro y nobleza que trasunta cada palabra de Cervantes, y las «irregularidades» o aun la abyección que algunos le reprochan y en cuyo borde es seguro que estuvo, aunque es también seguro que no se despeñó en ellas: el tono de su voz nos lo declara. La templada blandura de su corazón, una astucia incansable en la lucha contra la miseria, contra el mal, lo preservaban de lo tenebroso. Nadie está libre de caer en un lodazal, pero hay quien, una vez caído, se encenaga hasta por soberbia (la soberbia satánica)

y hay quien, sintiéndose limpio por dentro, procura no enfangarse sino lo indispensable y jamás pierde la esperanza de nueva pureza. Cervantes hubiera sido hoy de los que consiguen a menos costo salir de un campo de concentración, como salió del cautiverio argelino. Pero el mundo entero es campo de concentración y acaso le tocó sorportar también esas otras ignominias de que se habla.

Primavera de 1948

ENTRE PALOMAS Y RATAS

Sobre Buenos Aires una densa población de palomas exorna las cornisas y decora la Plaza de Mayo. (¡Ay, cómo inquieta la sospecha de que los campanarios de San Francisco, ahí al lado, pudieran ser cazadero de incautos pichones!) Niños y funcionarios jubilados fraternizan en el césped con las solemnes, lentas, pomposas y pesadas aves, a quienes el Estado confía, amén de algunos servicios auxiliares en el ramo de la guerra, la misión de simbolizar la patriótica emoción de cada aniversario.

No menos prolíficas ni peor nutridas, las ratas, cuya población habita de ordinario los sótanos, vertederos y cloacas de la ciudad, pero que a veces asoma impávida a la superficie, son, en cambio, combatidas con intermitencia por el propio Estado (Secretaría de Sanidad), pero el país, opimo, las alimenta y prosperan.

Entre cielo y subsuelo, mientras tanto, una espesa humanidad —nosotros— se aglomera, se afana, se desvive.

Otoño de 1948

LA LUCHA CONTRA EL FASCISMO

Hoy la Editorial Losada ofrecía un banquete a Juan Ramón Jiménez. Alrededor de su barba se congregó el surtido habitual: unas cincuenta personas, cuyo contacto tenía que producir a la postre un precipitado miserable. Pero estábamos en el comienzo y aún imponía el poeta su triste dignidad a la mesa, cuando, por encima de ella, me alargó Saint-Jean una foto, explicándome sin soltarla todavía que cierto marino conocido suyo, a la hora de la liberación presente en París, había podido registrar ahí el vejamen infligido a la amante de Otto Abetz (Corina Luchaire, creo; una artista) por una multitud que, no satisfecha

con raparle la cabeza, la desnudó en mitad de la calle, y hasta la hubiera linchado sin la intervención de los soldados norteamericanos. Dos de ellos, en efecto, aparecían en la foto, descompuestos y gritones, llenos de risa, sosteniendo por las axilas a una mujer en cueros vivos cuyo único adorno capilar era el que negreaba con abundancia en el bajo vientre; su cabeza pelona se vuelve, airada, contra el barullo de mujeres y chiquillería aglomerados a sus espaldas.

«¿Eh?, ¿qué le parece?», me pregunta el señor Saint-Jean con los ojillos relucientes en medio de su cara abotargada. (Este bueno de Saint-Jean es un liquidador de averías marítimas y síndico de la Editorial Losada, S. A.; comilón y bebedor, gourmand, gourmet *y* bon-vivant.) *La foto pasó luego de mano en mano en ese rincón de la mesa. Y yo, como no dije entonces lo que me parecía, y contesté con preguntas, quiero reseñar ahora mi impresión. Por lo pronto, suscitó en mi memoria los noticiarios del final de la guerra, donde se exhibía con regocijo la operación de trasquilar a las «colaboracionistas» francesas (¡qué putas!) al tiempo que, con no menor complacencia y para edificante contraste, se mostraba el recibimiento que las patriotas, abrazándose a los soldados americanos, tributaban a las fuerzas libertadoras. Después acudieron al recuerdo otros muchos noticiarios de guerra que proponían a la indignación las atrocidades del adversario y alardeaban de las propias... Nunca olvidaré aquel donde se veía quemar vivo a un gordo japonés, perseguido por el chorro implacable de un lanzallamas. Mi hija, a quien yo había convidado al cine —era esto una hermosa tarde diáfana de 1945 en Río de Janeiro— dio un grito de espanto y rompió a llorar, tapándose los ojos con una mano, a la vez que con la otra me oprimía el brazo.*

17 de septiembre de 1948

SOBRE EL LLAMADO «ESTILO FUERTE», Y UNA BLASFEMIA EMPLEADA POR MI

Hace algún tiempo le di, juntos, a Rafael Dieste, para consultar su juicio, el San Juan de Dios *y* El mensaje. *Farragosamente me explicó que, deslumbrado primero por el esplendor de su estilo, había creído superior aquella novela, pero que luego había reparado en la técnica de* El mensaje *bajo su grisura polvorienta, en esa especie de juego velazqueño de espejos y que le había interesado más. Eso fue, en sustancia, lo que me dijo; los adjetivos y demás ponderaciones los paso a la cuenta de la cortesía.*

También recogí de él esta observación, relativa al San Juan de Dios: *que le chocó no haberle chocado la blasfemia proferida por el muchacho (que, por lo demás, he suprimido o disimulado en el texto impreso) y que, a su entender, el fácil descuido con que tragó en la lectura tal brutalidad, pese a su disgusto por el empleo de palabrotas que es hoy uno de los más comunes amaneramientos literarios, se debió, sin duda, a la perfecta inocencia de su enunciación.*

La verdad es que la frase responde, en mi concepto, a una necesidad estricta. El muchacho representa en la novela la fuerza bruta de la naturaleza: no tiene ni la cultura del sentimiento de los dos caballeros, ni la cultura moral de la dama, ni la cultura espiritual del santo. En su boca inocente, la blasfemia gratuita es una expresión de lo demoniaco-natural, que viene a contrapesar la frecuentísima invocación del nombre de Dios a lo largo de toda la narración y hasta en su título.

Primavera de 1948

DESTINO FILOSOFICO DE LA TORTUGA

Siempre que hay oportunidad, lo cuento: Solana, el pintor, llegó una noche al café de Pombo y expuso esta sorprendente generalización, inducida de una experiencia inmediata: «No se puede pasar debajo de los andamios, porque caen galápagos.» ¡Cuánto camino había hecho en filosofía la tortuga del eléata, hasta precipitarse desde un andamio a los pies de Solana!

Verano de 1948-9

BALLO IN MASCHERA O EL TANGO DEL AYER

Anoche fui invitado a casa de Oliverio Girondo: Norah Lange celebraba cumpleaños. Era una de esas fiestas medio atorrantes (bohemia de estancieros, fruto porteño de la alianza Lange-Girondo), con mucho whisky, sandwiches *y disparates a todo trapo, en la que volví a encontrarme a toda aquella gente que hace ocho o nueve años, cuando llegó a Buenos Aires el golpe de exilados de la guerra de España, nos acogió en su dorada sociedad. Frescos y vivos entonces los afectos suscitados por la gran tragedia, la aureola casi siempre adventicia de haberla vivido y la simpatía de quienes nos acompañaron desde aquí en su angustioso desarrollo, integraron a nuestro alrededor un círculo «inte-*

lectual» muy simpático, que yo nunca quise frecuentar demasiado, en el que se practicaba una camaradería de tutum revolutum no por completo libre de miserias y depravaciones, pero, en conjunto, animada por un sentimiento ingenuo y algo superficial de fijación al momento álgido recién vivido. La casa de Oliverio, junto con algunas otras menos ricas y con los cafés de la avenida de Mayo, constituían la cambiante sede de sociedad tan heterogénea como la que el sentimiento «republicano español» había reunido en el Buenos Aires de aquel momento. Verdura de las eras, ese grupo se fue agostando, diluyendo, enrareciendo, desde entonces acá hasta disolverse.

Pero anoche, concitado por los whiskys de Girondo, resurgió. Y así, en este Buenos Aires tan deteriorado, volvimos a vernos las caras. ¡Cuánto estrago hacen ocho años no más a cierta altura de la vida, cuando la gente, razonablemente, ha renunciado a la juventud, aunque no a sus actitudes! Allí estábamos todos de nuevo. Norah Lange se ha encaramado como siempre a una silla para leer el mismo humorístico discurso que, por supuesto, hemos aplaudido con risotadas, y luego se ha puesto a bailar con Oliverio, todo barba y quiebros, caballero en el busto, malevo en las piernas, un tango compadrón con muchos cortes, como siempre.

24 de octubre de 1948

LA CIUDAD Y EL CAMPO

En el tono de las noticias pintorescas referían hace poco los diarios el caso de un viejo militar portugués que, emigrado en París desde quién sabe cuánto tiempo, había sido detenido por la policía cuando, en una plaza pública, abatía descuidados gorriones con una honda de goma. Dos pájaros yacían ya, parece, sepultados en el fondo de sus bolsillos.

A mí esta regresión selvática en plena urbe —me imagino al pobre general faminto, con su barbita cana y el cuello planchado, acechando a su presa tras de un árbol municipal— me ha traído a la boca un sabor amargo y al oído un eco de Votre récépissé, monsieur!

Invierno de 1948

EL RATON Y EL GATO; LA PALOMA Y EL GAVILAN

Ayer estaba yo con Baudizzone —¡qué buen hombre este Baudizzone!—; estábamos los dos, a la mañana, en el café Boston, y el mozo, mientras esperaba nuestra orden, tenía clavada la vista sobre el suelo, a dos metros de nosotros; bajo una silla un gato se distraía, displicente, con un ratón... Quien nunca haya visto semejante escena, difícil es que se la imagine. Yo la había visto cuando tenía unos doce años, o trece, todavía en Granada, y nunca la olvidaré. Esta era la segunda vez. Eran ahora del mismo color gris de pelo ambos, el gato y el ratón. Estaban juntos y, por momentos, parecían ignorarse, desentendidos el uno del otro. «¡Cómo le palpitará el corazón a ese pobre animalucho!», le dije a Baudizzone. Habíamos estado comentando el carácter de estos nuestros tiempos de interrogatorios y torturas, de policía omnipotente y omnipresente. El me contestó, pálido: «¡Dios nos libre de vernos en una cosa así!»

Mientras escribo esto, estoy oyendo por la radio un «carnavalito» y su música es la misma, casi, de otro que vi bailar no hace mucho, en casa de unos alemanes, a un grupo de estudiantes aficionados al folklore indígena. Era una danza del altiplano que mimaba —con qué emocionante eficacia— la persecución de un pájaro por un ave de presa. El hombre, con su gran poncho; la mujer, con su ponchito, imitaban en los movimientos del baile —cualquiera sabe hasta qué punto totémico— los de uno y otro pájaros, cerniéndose en el aire, hasta que las alas del gavilán cubrían a la paloma y ésta, una chiquilla encantadora, doblaba la cabeza graciosamente y cesaba el tambor, y cesaba la quena.

30 de septiembre de 1949

FRANCISCO AYALA

HOMO HOMINI LUPUS

Debo confesarlo: durante el tiempo de mi remota adolescencia incurrí en la ingenuidad, quizá plausible a esa edad, de creer factible un orden social donde la felicidad humana estuviera cumplida y garantizada. Esa pasajera ilusión de mis pocos años tuvo sin duda pábulo en el pensamiento utópico y en los restos de fe progresista que por entonces eran todavía operantes. Las ulteriores experiencias de mi vida disiparían pronto esa agradable quimera dando lugar en mí a meditaciones menos superficiales —y también menos confortadoras— acerca de la condición del hombre sumido en la historia.

Atrocidades indecibles hemos debido sufrir los de mi generación. Y tras los horrores padecidos en el decenio de 1936 a 1946, terminada la Segunda Guerra Mundial y gracias al desarrollo fabuloso de la tecnología, también nos fue dado presenciar, aunque circunscrita a los países del Occidente, una prosperidad económica para la que no había precedentes en el mundo. Por vez primera se producía ahora el fenómeno de que el bienestar, que siempre había estado reducido a pequeños grupos cuyo privilegio se ejercía a expensas de la multitud, recayera sobre ésta. La gran masa de la población —y una población que crecía sin mesura— empezó a disfrutar en esta región del planeta de un acervo de bienes superior a los concedidos otrora a los grandes señores; pues ¿cómo comparar las comodidades y placeres que hoy día se encuentran al alcance de cualquiera con los reservados ayer no más a las minorías ricas? No ya el nivel de vida material, sino también los frutos de la cultura superior y el tiempo libre para gozar de ellos se habían puesto al alcance del hombre común y se le brindaban a pedir de boca; más aún, se le metían por los ojos. El sistema apuntaba hacia un crecimiento continuo, y la propaganda comercial es la palanca que mueve a la sociedad de consumo.

Estas condiciones parecerían ser las más propicias para reavivar aquella ilusión utópica de una felicidad general, siquiera sean en cuanto al orden de las relaciones sociales y limitada por lo pronto al campo de la civilización occidental. En todo caso, podía esperarse que bajo circunstancias tales, difundida la fácil, instantánea satisfacción de ne-

cesidades y apetencias, viniera a prevalecer una tónica apacible entre las gentes. Sin embargo, cuando —como queda dicho— tras de tantos milenios de escasez la multitud se siente nadar en la abundancia, surgen del seno de ella lamentaciones increíbles y voces de protesta contra... la sociedad de consumo.

No descartemos esas manifestaciones como mera exhibición de esnobismo. Cierto es que lamentaciones y protestas no salen de la masa de la población, sino más bien de personas y grupos caracterizados por una inclinación intelectualista y en su mayor parte procedentes de los antiguos privilegiados cuyos vástagos hallan quizá una distinción última, un lujo refinado en el despliegue de una rebeldía gratuita. Pero, tomado en su conjunto, debe de haber en ello bastante más que irresponsable frivolidad; pues no consiste tan sólo en los meros alardes verbales de señoritos con pretensiones de ideólogo, ni en las canciones de protesta que tanta popularidad y dinero concitan. Más allá de estas manifestaciones inofensivas y como prolongación suya vemos desencadenarse en el terreno de la práctica rebeliones sin causa, dirección ni propósito, insensatos atentados terroristas, secuestros despiadados, en fin toda la serie de violencias que están agitando y sobrecogiendo al mundo del increíble bienestar común. Y si no existe explicación suficiente para acciones tales (que, en efecto, sumen en la perplejidad a quienes, consternados, las observan), menester será buscar sus raíces en el fondo de la naturaleza humana según se encuentra condicionada por las circunstancias de la sociedad actual.

El precedente inmediato de la actitud radical que ahora se revela podría ser el anarquismo del siglo pasado; precedente remoto, el cristianismo primitivo, cuando el imperio romano había caído en un estado de anomia comparable al que hoy padecemos nosotros. En aquel tiempo, fue mucha la gente que, volviéndole la espalda al mundo, se retiró de la sociedad, no sólo como eremitas en el desierto sino de otras varias maneras. Ciertos movimientos actuales, como el de los beatniks, *o el experimento de las comunas, o algunas formas de sicoterapia colectiva, presentan una impresionante semejanza con lo que sabemos de los primitivos cristianos, a quienes se acusó mucho de incurrir en demenciales extravagancias, entregarse a francachelas sexuales y cometer crímenes odiosos por el estilo de los que, de vez en cuando, llenan las páginas de nuestros periódicos. No obstante, esos desbordamientos y desviaciones que podemos estimar marginales, el cristianismo primitivo significó en suma un rechazo manso y pacífico del mundo, una abnegación y autosacrificio y la renuncia a esta vida terrenal, vista como una pesadumbre transitoria en espera del paraíso en una vida ultraterrena.*

En nuestra actualidad no faltan tampoco ejemplos abundantes de esa renunciación: son los hijos de millonarios que abandonan su casa y sus bienes, o queman su herencia, o huyen de la civilización para sufrir, en el Cuerpo de la Paz inventado por Kennedy, el desengaño de una experiencia devastadora en países que un eufemismo burocrático denomina subdesarrollados, o como el hijo de Nelson Rockefeller, para ser devorado por los antropófagos, si bien la mayoría de quienes entran en el juego de la anticultura y hacen voto de pobreza, de melenas y de mugre llevan a cabo su aventura con el respaldo del cheque mensual que papá les gira, o a base de otros fondos extraídos por diversos procedimientos al detestado establishment.

Pero no siempre la protesta contra esta sociedad «sin valores» se reduce al lujo de esa aventura romántica que la holgura económica de su desarrollo industrial permite. A veces, como en el caso tan divulgado de Patricia Hearst, la hija del millonario se incorpora activamente a las bandas de forajidos que le ofrecen la excitación de sentirse héroe tomando parte en sus fechorías. Y aquí tropezamos ya con el modelo de la acción directa, con el terrorismo que se propone destruir la estructura social entera, y cuyo precedente próximo sería el anarquismo decimonónico. Igual que en el caso de los típicos anarquistas de entonces, se da en estos nuevos terroristas una mentalidad simplista más o menos desquiciada, con fanatismo llevado hasta el punto de desesperación.

Pero los anarquistas del pasado inspiraban sus acciones en una construcción utópica que les hacía divisar como fin último de su lucha la instauración de un orden social libre de todo ejercicio de poder, mientras que los terroristas del presente no proponen alternativas concretas, siquiera sea ilusorias, a la realidad que pretenden hacer saltar. En cuanto a su relación con el contexto histórico, los anarquistas del siglo XIX reaccionaban de hecho contra un Estado autocrático o, en todo caso, bastante autoritario, cuyos resortes de poder eran formidables, mientras que los terroristas de hoy atacan a una sociedad ultrademocrática, demasiado laxa y sumamente vulnerable, y la atacan con los instrumentos de una tecnología que presta eficacia terrible a sus actos.

Así, pues, ni los hippies *actuales pueden identificarse con los cristianos primitivos que aspiraban a la gloria eterna, ni los terroristas actuales con los soñadores anarquistas que proyectaban una humanidad de asociaciones fraternas. Por lo tanto, una vez tenidos en cuenta esos posibles precedentes, hará falta que examinemos la realidad de nuestra situación presente en sus propios términos, procurando desentrañar lo que tiene de único.*

A primera vista, y según ya quedó indicado, lo que de único tiene nuestra situación presente es el haber sido superada para el mundo occidental la miseria que por milenios había mantenido sujetas a las grandes masas dentro de la escasez y en la esclavitud del trabajo. La moderna tecnología no sólo ha hecho éste muy soportable en cuanto a duración y esfuerzo, sino que ha elevado y extendido el disfrute de las comodidades materiales y de toda clase de placeres en medida antes no imaginable. Con ello quedan eliminadas, sí, las más atroces injusticias sociales, pero al mismo tiempo desaparece también el estímulo para empeñarse en la promoción de causas nobles y para consagrar las propias energías a propugnar la remoción de los padecimientos derivados de la desigualdad social, y sobre los cuales estaba montado el indignante privilegio. En comparación con los dramáticos contrastes del pretérito resultan cómicos los agravios que hoy suelen vocearse contra la sociedad de consumo acusándola, en resumidas cuentas, de dar lugar a que la gente se aburra.

La acusación no carece de verdad. Si la participación plena de las multitudes en los bienes de una economía que reposa sobre la venta de mercaderías producidas en masa ha quitado en efecto la raíz moral, el brillo heroico y el ímpetu emocional a los movimientos revolucionarios, por otra parte la apretada concentración industrial a que esa misma economía de base tecnológica obliga ha tenido el resultado de hacer fútil y aun impracticable aquella iniciativa del particular que en su momento originara el crecimiento de la burguesía y el despliegue del capitalismo. Se ha desvanecido cualquier perspectiva normal de levantar, mediante las virtudes burguesas de moderación, laboriosidad y ahorro, una empresa propia que, siendo creación personal y familiar, preste sentido a la existencia en un plano de modesta dignidad. La acumulación ahorrativa se ha convertido en un autoengaño y los pequeños negocios en una autoexplotación. Vivimos en una sociedad de asalariados dentro de la gigantesca red de las grandes empresas, públicas o semipúblicas, sin que las diferencias de salario impliquen diferencias sustanciales en el tono de vida. ¿De qué modo empleará su imaginación, cómo usará sus energías creadoras el hombre medio, si apenas puede ponerlas a contribución para establecerse en una actividad lucrativa independiente, ni tampoco puede razonablemente interesarse en el régimen de una sociedad cuyos mecanismos se han hecho demasiado complejos y delicados y requieren la competencia de especialistas —de técnicos— que ni siquiera son siempre capaces, con toda su competencia, de mantenerla en funcionamiento, según lo evidencia la crisis por la que atravesamos en estos días? No es casualidad que el problema más significativo planteado en la nueva

sociología sea el de llenar el tiempo libre a disposición de las masas, el de procurarles entretenimientos adecuados.

Sin embargo, la condición humana no se contenta con el simple suministro de pan y circo. Ambas cosas están dadas con abundancia dentro de nuestra sociedad, donde, aparte de mirar la televisión e interesarse en los deportes, una de las diversiones más habituales consiste en gastar el dinero adquiriendo mercaderías de uso y consumo. Pero esto no basta; esto no da sentido a la vida humana; esto hace nacer en el fondo de las almas el sentimiento de soledad, de abandono, de futilidad que, imprecisamente, suele designarse como alienación. Y de ahí viene el malestar y la desorientación perceptibles en medio de tanta prosperidad. Es bien posible que este malestar y esta desorientación no afecten a la mayoría de las gentes, o no le afecten demasiado; pero no hay duda de que operan —dejando aparte los individuos de especial sensibilidad— sobre amplios sectores de la población, y de un modo específico, el sector adolescente, donde las tendencias perturbadoras que culminan en un espantoso aumento de la criminalidad juvenil han llegado a ser espectaculares y de veras aterradoras. Bien se sabe: este ominoso fenómeno, más o menos acentuado, pero presente por doquier, es resultado directo de la desintegración social dentro de una economía de la abundancia. Nadie aceptaría a la fecha la idea de sujetar los niños a la explotación del trabajo como lo estuvieron hasta entrado el siglo actual entre nosotros y siguen estándolo en las economías pobres: se entiende que el lugar apropiado para las generaciones nuevas son los establecimientos del sistema educativo. Pero —dejando aparte la cuestión acerca de si todos los seres humanos poseen la capacidad necesaria para responder a las exigencias de los grados medio y superior de enseñanza— debemos enfrentar el hecho de que los principios pedagógicos vigentes, derivados de la filosofía del siglo XVIII, han conducido a la abdicación de toda autoridad docente, y así la escuela ha dejado de ofrecer a sus alumnos criterios firmes que de algún modo la hagan respetable. Más de una vez se ha señalado, y es cosa obvia, que las devastadoras pandillas juveniles tienen para los muchachos el atractivo máximo de encuadrarlos, aunque sea perversamente, en aquel orden estricto, en aquella jerarquía y disciplina que las instituciones normales de la sociedad les niegan. Dentro de su brutal organización, las gangs *o pandillas les dan la oportunidad de hacerse valer y «realizarse» mediante el desempeño coercitivo de arriesgadas tareas antisociales.*

¿Y no es esto mismo lo que encuentran en su actividad subversiva los desequilibrados adultos que hoy tienen en vilo con sus atentados terroristas a la bienhallada sociedad de consumo? Sin duda, son sólo

unos pocos, numéricamente insignificantes, quienes dentro de ella pasan del vago malestar y las suaves o aparatosas protestas verbales a la acción violenta; y sin duda esos pocos pertenecen a la categoría marginal de los sicópatas. Muchas de las personas que se sienten a disgusto en el ambiente demasiado plácido y alicorto de una sociedad entregada al disfrute material se las arreglan y ponen en juego sus diversas capacidades para edificarse mundos privados donde vivir —una forma quizá creativa de enajenación—, haciendo un compromiso que a la postre puede ser muy positivo entre su espíritu de protesta y la realidad que nos ha sido dada y con la cual hemos de contar todos; pero hay siempre la franja de los exaltados que, incapaces de ajustarse a compromiso alguno, adoptan la actitud desesperada de Sansón ciego, y se sacrifican por derribar las columnas del templo filisteo. Son el tipo de sicópatas de donde, en una sociedad movida por intenso dinamismo histórico, salen a veces los famosos capitanes, tanto como los criminales famosos. En una sociedad, por lo contrario, estancada o muy remansada, no les queda sino esta última salida: el crimen. Me parece que la más perspicaz proyección literaria de esta situación puede hallarse, mejor que en el Raskolnikof de Dostoievsky en Crimen y castigo, *en el Julien Sorel de Stendhal en* Rojo y negro. *Sólo que ni la Rusia zarista ni la Francia de la Restauración eran estructuras político-sociales tan vulnerables como la democracia social que en la práctica ha llegado a ser este Occidente nuestro denominado capitalista, y por eso los terroristas de hoy, aun sin proponer ideologías ni programas de futuro, alcanzan a desafiarlo de manera efectiva e incluso a proyectar una imagen de sí mismos con ciertos visos de validez política. A ello contribuye una circunstancia digna de atención; y es que, en las márgenes de este Occidente desarrollado por la tecnología y bajo su influencia, se agitan los países del Tercer Mundo, donde grupos de «desesperados» han apelado a tácticas semejantes para promover causas muy justas y luchar contra agravios muy considerables. La curiosa colaboración entre terroristas palestinos y terroristas de la República Federal alemana ilustra bien este aspecto de la cuestión. Mientras aquéllos invocan motivos muy razonables para su actividad, éstos aparecen movidos en la suya por pura insensatez. Probablemente unos y otros están ligados entre sí por una profunda afinidad interna, y sólo difieren las respectivas situaciones; en el fondo son lo mismo. Y otro tanto puede mostrarse en la experiencia española de los años recientes. Mientras la presión intolerable del régimen franquista hacía que mucha gente contemplara con respeto, quizá con admiración y simpatía, y en todo caso justificara o al menos disculpara como «hechos de guerra» los atentados que venían sucediéndose*

«contra el régimen», ahora cunde el desconcierto, la alarma, la indignación al comprobar que, una vez desaparecida la opresión dictatorial y restablecidas en el país unas condiciones políticas aceptables y generalmente aceptadas (como el resultado de unas elecciones libres vino a atestiguar), continúan produciéndose actos de terror para los que no puede alegarse ya una mínima sombra de razón. Ahí, como en todas partes, esos actos son la obra de individuos desorbitados y fanáticos cuya peligrosidad está elevada al cubo por los instrumentos de destrucción que la moderna tecnología pone al alcance de su mano.

En verdad, actos tales corresponden no a un propósito claramente establecido en la mente de sus autores, sino a impulsos de raíz emotiva cuya meta está en la misma acción y no en el propósito supuesto. No se trata de medios, más o menos adecuados, para un fin, sino, cuando más, de fines inventados o perentoriamente asumidos para que sirvan de cobertura al recurso violento. Estos fines podrán ser tan primarios, tan elementales, como el de derribar las columnas del templo, el de hacer saltar los pilares de la sociedad entera. No importa: su función es nimia. Ni siquiera necesita el terrorista expresar propósito concreto alguno, ¿para qué? En definitiva, ello sería tan vano como, por el otro lado, es vano el intento —que nunca falta quien postule— de «dialogar» con él, o de inquirir la razón de su conducta. ¿De qué manera podría dar cuenta de la suya el gamberro que vandaliza por el mero placer de destruir o se divierte ejerciendo la crueldad sobre animales y personas inermes; el incendiario; el asesino cuyo único objetivo es descargar su sadismo? Todas las conductas de este género que tan desmesuradamente han crecido en nuestra sociedad arrancan de una raíz común: de los impulsos biológicos de agresividad que, en grado diverso según edades y personalidad síquica, mueven al ser humano. Y si brotan de una raíz común que es permanente en la humana naturaleza, la cuestión estaría en averiguar por qué han crecido tan desmesuradamente en esta sociedad nuestra. Sólo de ella podremos obtener respuesta.

Nuestra sociedad repite en todas sus estructuras el modelo del sistema escolar caracterizado antes en esquema. Si el niño o el adolescente no se ve forzado a debatirse y afirmar su individualidad afrontando la presión de un aparato docente firme, tampoco la familia le presenta aquellas resistencias formativas del carácter —dolorosamente formativas, desde luego— que dan un sentido dialéctico al conflicto entre las generaciones, ni más tarde, en la edad adulta, la necesidad de conservar un puesto de trabajo difícilmente sustituible (pues ahí, a la vuelta de la esquina, le están esperando otros, y siempre le quedará el recurso del seguro social), tampoco tal necesidad

presta ya, como antaño, estímulo suficiente a la aplicación competitiva. Incluso los ejércitos han relajado hasta lo increíble las normas de esa disciplina que les es inherente e indispensable. Se trata de una sociedad democráticamente constituida dentro de una próspera economía de mercado; una sociedad laxa, y sumamente permisiva, donde a nadie se le reconoce la autoridad ni el poder para imponerse sobre el prójimo, donde aun los comportamientos más destructivos, los actos más feroces, hallan lenidad o la impunidad completa. Fundada en el consenso, sus instituciones proporcionan escasas oportunidades para canalizar los impulsos agresivos dirigiéndolos hacia su transformación operacionalmente útil. Al no ser recogidos, absorbidos y socializados en los engranajes legítimos de la maquinaria colectiva, es claro que esos impulsos innatos quedan vacantes, sin un empleo aceptable y satisfactorio para la comunidad y para el sujeto mismo, y entonces, procurando desahogarse, buscarán salida por las vías antisociales de eso que en un sentido amplio cabe denominar la «anticultura».

Esta «anticultura» tiende por su parte —es inevitable que así sea— a constituir instituciones propias que, cual espejos deformantes, devuelven de un modo grotesco los rasgos de la misma sociedad contra la que pretende reaccionar: a veces, exagerándolos al máximo, como en la experiencia libertaria de las comunas, pronto desintegradas por el hastío de la promiscuidad sexual o las disputas sobre el aseo de la casa; a veces, invirtiéndolos y yéndose al extremo opuesto, como en la terrible sumisión que las pandillas juveniles y las bandas criminales imponen a sus miembros. Y la sociedad entera se mira, con horror y fascinación, en ese espejo. Las fechorías de los elementos marginales brindan un espectáculo más —y espectáculo capaz de suscitar estremecimientos— a la gran masa de la población, obteniendo con ello la aureola que tanto ansían sus autores. Pues, sin duda, el éxito de esas fechorías culmina al alcanzar la publicidad. Quienes las cometen están movidos con toda evidencia por ese anhelo de notoriedad que suele designarse como «erostratismo» (del nombre de quien quemó el templo de Diana para hacerse famoso, el pastor Eróstrato); y desde luego consiguen verlo cumplido con sus empresas descabelladas, pues, en efecto, las páginas de los periódicos y la pantalla de televisión se dilatan, complacidas, en el relato de sus infames hazañas, exhiben generosamente sus retratos, detallan sus biografías y traen así su figura al centro de la atención pública durante un cierto lapso, hasta que algún otro acontecimiento sensacional venga a desplazar el suceso del día. Durante ese lapso, adquieren relieve «heroico» y así, por tan desviado camino, se integran al fin en la gran sociedad a la que detestan, combaten y quisieran destruir.

En conclusión, y como resultado de este somero análisis, sería absurdo pretender un restablecimiento de las condiciones sociales del pasado. Absurdo, por indeseable, y absurdo por imposible, ya que, aun cuando alguien lo intentara —y tales intentos se han producido alguna vez—, el proceso histórico no revierte. Pero, por otra parte, tampoco sería razonable pensar que la situación, en lo que tiene de negativa, carece de remedio. Antes aludí a la preocupación de la sociología actual con el problema del ocio de las masas. Quizá los planteamientos que se hacen de ese problema sean demasiado estrechos; quizá las soluciones posibles no consientan ser diseñadas de arriba abajo en un programa general de reforma. Y, sobre todo, las medidas drásticas que acaso resultaran eficaces serían inaplicables en una sociedad abierta y democrática, pues requerirían implantación dictatorial cargada de violencia; y, por lo demás, remedios tales acaso sean peores a la postre que la enfermedad combatida. En todo caso, parece que no bastaría con procurarle a las gentes nuevos entretenimientos de calidad superior, o más refinados, u opciones diversas para el empleo de su tiempo libre. Aparte de que no faltan espectáculos de todas clases en la sociedad de consumo, los espectáculos revisten por su propia índole la gratuidad del juego, y lo que se necesita es, en cambio, algo que apele seriamente al ser humano con la fuerza del compromiso vital, algo que proponga tareas positivas, invitando a la participación activa, responsable y creadora mediante alicientes aptos para despertar la imaginación.

Nueva York, octubre de 1977.

FRANCISCO AYALA

PEQUEÑA ANTOLOGIA DE FRANCISCO AYALA

Alguna vez he señalado que, en *El jardín de las delicias,* varios personajes hablan de que no hay que tener prisa. En efecto, Francisco Ayala no se apresura al escribir. Sin embargo, a lo largo de una prolongada y fecunda vida literaria, su obra llega a ser muy considerable. Por eso no me ha parecido inadecuado el proyecto de incluir en este número de homenaje una pequeña antología. Por amistad a Ayala —y a los buenos amigos de *Cuadernos Hispanoamericanos*— acepté esta labor.

He escogido exclusivamente textos ensayísticos, dejando fuera los narrativos. Dentro de eso, he procurado que los textos fueran breves, intentando reproducir sólo, en cada caso, el párrafo esencial, donde condensa Ayala su pensamiento. No he respetado, por tanto, los apartados en que suelen estar divididos estos ensayos. Son míos los titulillos que preceden a cada texto.

El lector advertirá pronto que los textos seleccionados pueden dividirse en dos grupos: en primer lugar, los que se refieren a la literatura y la novela, en general, y proceden de los diversos libros incluidos en *Los ensayos: teoría y crítica literaria.* Después, los que tienen un tono más autocrítico y tratan de las letras hispanas, la literatura del exilio, la propia obra. Estos están tomados de un volumen que me parece especialmente recomendable, *Confrontaciones.* Dentro de este último apartado he concedido especial importancia a diversas conversaciones que sostuvo Ayala con críticos y amigos: en ellas —creo— alcanza formulaciones de una vivacidad que no se opone a la precisión.

Al pie de cada texto doy una doble referencia bibliográfica: dónde apareció por primera vez en libro (o en revista, en su caso) y dónde puede hoy encontrarse con más facilidad. De todos modos, los textos de Ayala suelen tener una complicada historia bibliográfica que aquí sería impertinente detallar. Si a

alguien le interesa, puede ver los pormenores en mi *Bibliografía de Francisco Ayala.*

Todas las antologías son subjetivas y ésta no pretende ocultarlo. He seleccionado unos textos que a mí me parecen especialmente significativos para entender la obra de Ayala. Como se trata de un importante crítico, además de un gran narrador, podrían haber sido muchos los textos elegidos.

La labor de seleccionar —de releer— ha sido grata, por supuesto, pero el trabajo no ha sido pequeño. Aspiro a que esta pequeña muestra sea útil, sirva para llamar la atención de algún lector y suscitar su curiosidad por conocer los textos íntegros. Quiero dedicar este trabajo, tan gris, a Nina Ayala y a Juliet, a quienes he recordado con afecto mientras lo realizaba.

ANDRES AMOROS

PECULIARIDAD DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA

La obra de arte musical está compuesta de sonidos, y la obra de arte pictórica, de colores. En ambos casos, la materia prima usada para producirla apela directamente a lo sentidos y en sí misma nada significa. La nota re *o el color amarillo no aluden a nada que les sea exterior. Cuando a un sonido o a un color se les atribuye algún valor de signo, éste funciona como adherencia circunstancial que no absorbe el substrato ni da lugar a una identificación. Por mucho que estemos acostumbrados a la convención según la cual, entre señales del tráfico,* rojo *significa que el paso está prohibido, la impresión cromática correspondiente no se asocia en nosotros a dicha prohibición sino en las condiciones apropiadas. En cambio, los fonemas que constituyen la obra de arte literaria son palabras y frases pertenecientes al sistema del lenguaje común y que, por tanto, significan algo. Si a la obra musical o pictórica tenemos acceso directo, la obra literaria no nos dirá nada, a menos que conozcamos el idioma en que llega a nuestros ojos u oídos, y podamos entender el significado de las palabras y frases que la componen.*

Así, pues, la obra de arte literaria tiene que construirse con materiales básicos cargados de sentido. Mientras que otras obras de arte nacen libres de semejante hipoteca, la poesía se encuentra situada, por necesidad intrínseca, dentro del campo de la literatura en general y del idioma de la vida cotidiana que es intrumento de la comunicación práctica. De ahí su particular ambigüedad; de ahí

también su irremediable impureza: por depurado que quiera ser, el poema está siempre forzado a decir algo más allá de su intención estética.

(*Reflexiones sobre la estructura narrativa.* Madrid, Ed. Taurus, 1970. Incluido en: *Los ensayos: teoría y crítica literarias.* Madrid, Ed. Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, 1972, páginas 387-388.)

LA FICCIONALIZACION DEL NARRADOR

Por supuesto, la ficción literaria se nutre siempre de la experiencia práctica —de alguna especie de experiencia, siquiera sea soñada—. Pero aunque hubiese sido vivida en el terreno de los hechos y aun referida con la más estricta fidelidad para el curso de los acontecimientos, al proyectar lo acontecido sobre un plano imaginario el autor —sujeto antes, o testigo, de la acción— se transfiere él mismo a dicho plano, convirtiéndose a su vez, por arte de magia poética, en personaje ficticio; es decir, que la configuración de lenguaje en que la obra está realizada lo absorbe, integrándolo a él también, en cuanto autor, en el mundo imaginario donde funcionará como elemento capital de su estructura.

Esto, que tal vez suene en un primer momento a especulación extraña y cuestionable, se hace muy claro, sin embargo y resulta evidentísimo, tan pronto como observamos el mecanismo del relato en una etapa primaria como es la de la conversación social. Algunas personas —es bien sabido— se distinguen por el cultivo de este arte menor: son gentes que tienen gracia para contar cosas. Pues cuando uno de estos buenos conversadores refiere ante un grupo de sus amigos tal o cual anécdota, que puede haberle sucedido realmente, o conocerla de segunda mano, y que a lo mejor no es sino un viejo chiste, la construye de manera que, prestándole cuantos rasgos entiende que han de contribuir a la intensificación de su sentido, procurará incluso, si ello es posible, presentarse como protagonista o cuando menos testigo presencial de la acción, con el fin de animarla y reforzar en su cuento la ilusión de verdad: la mimesis. Sus oyentes suelen aceptar esta convención, y mientras se complacen en escucharlo saben disociar en su mente al hombre concreto que habla, Fulano de Tal, que es tan ameno, y al narrador del cuento, quien, como tal narrador, se incluye dentro de la estructura narrativa en una posición básica; tanto, que ese mismo cuento, contado por otro, será ya otro cuento.

(*Ibidem*, pp. 396-397.)

EL CUENTO, COMO FORMA ARCAICA DE POETIZAR

El cuento propiamente dicho podría, pues, considerarse como manifestación arcaizante del poetizar, como forma de interpretación y revelación del misterio, anterior a toda literatura. Y en cuanto a género literario, si ha de merecer que se le tenga por tal, mantendrá en alguna medida ese elemento enigmático que en seguida se advierte en los relatos del folklore. Sólo cuando nos encontramos ante una estructura verbal organizada en función de núcleo cuyo sentido apunta hacia el misterio, reconocemos la presencia de un verdadero cuento. Los personajes que entran en esa estructura no tendrán otra significación que la que ella les presta, ni más entidad que la necesaria para servir de soporte a la intuición de aquel misterio. Vicente de la Roca, en el cuento cervantino, no es sino quien, habiendo seducido y raptado a una muchacha muy apetecible, la despoja de sus joyas, pero no de la virginidad, o sea el sujeto de una conducta humana que, según las previsiones normales, nos resulta incomprensible. Si alguien, como yo lo he intentado hacer, da al asunto un tratamiento distinto e insiste sobre el personaje mismo, no sobre su inexplicable hazaña, transformando ésta en un episodio de su vida y privándola así de la autonomía que como anécdota aislada tiene, trasladará el centro de gravedad de la narración hacia la vida humana según se da incorporada en un individuo concreto, es decir, hacia un proceso, no ya una situación, rompiendo de esa manera la forma cerrada del cuento hacia la que, en cambio, no son conducentes sino aquellos datos, aquella información sobre el sujeto, destinados a sostener el plexo anecdótico.

Es lo que el propio Cervantes cumplió más de una vez en el Quijote, *donde figuran tan diversos cuentos utilizados como material de composición.*

(Ibidem, p. 426.)

EL CUENTO Y LA NOVELA

Quizá la diferencia de enfoques recién esbozada (enfoque sobre la situación o caso, o bien enfoque sobre la vida humana individual en cuanto proceso abierto hacia el futuro) pueda servirnos para intentar una distinción de principio entre el cuento y la novela, capaz de superar el criterio de la longitud del relato, demasiado mecánico y a todas luces insatisfactorio; debiendo entenderse, claro está, que una distinción de principio orienta, pero jamás cubre, la ordenación

de los objetos literarios, cuya diversidad es extrema. Atenidos a aquella distinción, podríamos buscar el origen del cuento, según quedó antes sugerido, en los relatos míticos que expresan la perplejidad frente a las vislumbres numínicas, mientras que la novela derivaría de otro tipo de relatos primitivos: los que, con valor de paradigmas, establecen la trayectoria y el destino de dioses y héroes, dando lugar a la epopeya. En la práctica (y tal vez desde el comienzo) ambos modos de relato aparecen combinados, pero si se les aplica el principio ordenador propuesto resultará posible desextrincarlos.

(*Ibidem*, pp. 427-428.)

NOVELA E HISTORIA

Si la clave del universo ha de buscarse a través del sentido de la existencia humana, es decir, interrogando a la vida misma, como ya lo hizo Cervantes, no puede perderse de vista que ésta, la vida humana —y en ello se diferencia del mero vegetar biológico—, está dada siempre dentro de unas circunstancias históricas particulares que constituyen su perspectiva real, el campo de su realización; circunstancias que están abiertas al futuro y requieren, de quienes las comparten, un continuo ejercicio del albedrío.

Así resulta lícito afirmar que toda novela es, en una acepción amplia, novela histórica; el novelista tiene, sin remedio que colocar su creación imaginativa sobre el terreno histórico, y lo hace no sólo cuando localiza su acción en el tiempo y en el espacio, para dar a sus personajes el ambiente de la rigurosa actualidad, sino también cuando la rehúye, refugiándose en un pasado concluso —con la novela histórica en sentido estricto—, o en los parajes de la pura fantasía, pues ambas direcciones del escapismo son, de modo muy caracterizado, fruta del tiempo, y aluden inequívocamente a las condiciones inmediatas del escritor y de sus lectores; son, en fin, formas de interpretar el mundo a partir de la experiencia de la vida humana actual, y, por tanto, signos destinados a orientarla. Pues tal es la responsabilidad que, a sabiendas o no, asume el novelista frente a sus contemporáneos.

Y quizá no sea excusado advertir que esta responsabilidad nada tiene que ver con exhortaciones, con intenciones pías, nada con adoctrinamiento ni prédica.

(«El arte de novelar y el oficio del novelista», 1960, en *Los ensayos*, ed. citada, pp. 552-553.)

NOVELA Y CRITICA SOCIAL

Que la novela, aun en sus manifestaciones más refinadas, es un producto de su momento y permite interpretar las condiciones de la sociedad donde brota, nadie puede negarlo, aunque la operación interpretativa requiera en ocasiones sutileza superior. Por eso parece tautológica la proposición que ha sido frecuente en la España contemporánea, postulando como programa y hasta elevando a la categoría de deber moral del escritor, lo que de todos modos constituye una forzosidad ineludible: que la novela (y no sólo la novela, sino incluso la poesía) dé testimonio de las condiciones histórico-sociales en que el país se encuentra.

Cuando, con toda la simpatía que puede imaginarse, me hago cargo de esta actitud teórica y de los esfuerzos prácticos encaminados a cumplir sus exigencias, no puedo menos de reconocer en ello, precisamente, el efecto —y un efecto bien lamentable— de las circunstancias en que han tenido que formarse mis compatriotas más jóvenes, tardía y ya anacrónicamente atraídos por un marxismo popular que quiso convertir el análisis de la situación social en prescripción, esto es, en receta para escribir aquella clase de novelas que la sociedad «necesita». Esas novelas, y la teoría que las respalda, reflejan en verdad, y muy penosamente, en manera distinta de como se lo proponen, las anómalas condiciones de su ambiente, y en todo caso están datadas también, sólo que con una fecha que no es la de hoy, sino la de un ayer —o quizá anteayer— periclitado en el resto del mundo.

Lo que importa no es que la literatura refleje el ambiente social básico (pues ¿cómo podría no hacerlo?; también las falsificadas novelas del Far West, que con tanta profusión se fabrican en Barcelona, nos lo reflejan), sino que en ellas se encuentre la calidad artística capaz de prestarles cierta trascendencia y alguna perdurabilidad. De otro modo, tendremos que habérnoslas, en el mejor de los casos, con un escrito reducido por su intención al mero efecto práctico de denuncia político-social, cuya importancia nadie discute, y que tal vez pueda estimarse de primera urgencia (La cabaña del tío Tom fue un alegato sentimental contra la esclavitud, que se supone contribuyó eficazmente a promover su abolición), pero que en principio tiene poco que ver con el arte literario, al que le es indispensable transmitir una intuición de alcance estético. Cuando ésta concurre y posee virtud suficiente, incluso el que no pretendía ser sino alegato puede quedar incorporado en una estructura formal significativa que, mediante una visión original, trascienda las circunstancias del momento

para decirles algo a todos los seres humanos en tiempos y circunstancias futuros, diferentes.

(«Nueva divagación sobre la novela», *Revista de Occidente*, septiembre de 1967; incluido en *Los ensayos*, ed. citada, pp. 559-561.)

EL REALISMO NARRATIVO

Si en el concepto de un realista *tan caracterizado como Galdós la realidad no se reduce a aquella objetividad que nos garantizan los datos controlados de la experiencia sensible, o sea la «realidad de la Naturaleza» (o, con tautología, la realidad de las cosas), sino que acepta también la realidad* del alma, *la* invención, *la* fantasía, *la* máscara grotesca, *etc.; en suma, la totalidad de la experiencia humana sin excluir, ni mucho menos, la de los sueños, sobre la cual vendría luego el* suréalisme *a apoyarse; tendremos que llegar a la conclusión de que nos falta base firme para distinguir entre la realidad y lo que no lo sea, y, por tanto, para marcar los contornos de un supuesto arte realista.*

Cuando Galdós toma como señal de realismo la aceptación en el seno de la obra literaria del lenguaje hablado, en contraste con un lenguaje escrito enteramente constituido por los lugares comunes, las fórmulas verbales y las frases hechas de una retórica anquilosada; o cuando, por otra parte, se pronuncia a favor del traje de uso diario frente a la guardarropía caballeresca, nos permite sospechar que la postulación del realismo —en él, y en otros escritores españoles no afiliados a la dogmática naturalista— apunta en resumidas cuentas contra una literatura convencional, atemperada al resto de las convenciones sociales, y atenida a los términos estrictos que las buenas maneras consienten —o, lo que es menos, consentían— en un salón mesocrático. Y claro está que una literatura así trabada, que omite del campo de la experiencia humana cuanto se considera impropio y shocking *en una visita de cumplido, es por definición una literatura falsa, amanerada; es mala literatura.*

Pero entonces, si en nombre del realismo se trata de combatir ese enrarecimiento de la realidad que las convenciones sociales operan, y esa especie de fárrago literario que, a su vez, refleja esas convenciones y forma parte de ellas, deberemos confesar que nos hallamos ante un mero episodio muy transitorio de la historia literaria reciente. Apoyándose en la tesis de aquel naturalismo dogmático basado en una metafísica materialista que ellos no compartían de manera consciente y explícita, pero que de cualquier modo era la

creencia general implícita en la época, quienes sostienen el realismo tradicional español lo que sostienen en verdad no es sino la literatura auténtica de todos los tiempos, la literatura de buena ley, con sus fueros de libertad y de sinceridad profunda, cualquiera que sea la concepción del mundo a que pueda responder cada período, cada obra particular.

Y siendo así, parece más que dudosa la conveniencia de seguir aferrados a un concepto de realismo cuyo valor fue circunstancial, y en que se albergan sentidos demasiado imprecisos, con la secuela de casi inevitables confusiones.

(«Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós», en *Experiencia e invención,* Madrid, Ed. Taurus, 1960. En *Los ensayos,* ed. citada, pp. 989-990.)

NOVELA Y FILOSOFIA

Pero todo eso —las novelas, inclusive; digo, las buenas; y, principalmente, las buenas, las grandes novelas— responde a una necesidad radical del espíritu, que en nuestro tiempo no encuentra satisfacción mediante un sistema firme de creencias capaz de ofrecer una interpretación del mundo generalmente válida; una interpretación del mundo centrada sobre la cuestión cardinal acerca de qué sea el hombre, de dónde venimos y adónde vamos; la pregunta que, oscuramente o con lucidez, nos estamos haciendo cada cual desde el fondo de su conciencia, mientras la vida nos dura.

Sí, así es; la dueña de casa que escucha con intensa participación emocional la novela de la radio; la mecanógrafa que devora infatigablemente la trama siempre repetida de la misma aventura en su revista semanal, y aun la vecina chismosa que se muere por averiguar vidas ajenas, están buscando la respuesta que ninguna autoridad fidedigna les ofrece hoy a aquella cuestión metafísica del destino humano.

La buscan a su manera, a tientas, con patética ineptitud; pero con el certero instinto, sin embargo, de escrutar allí mismo donde Cervantes, desde la apertura de los tiempos modernos, había situado el arte de hacer novelas: en la conducta del prójimo, captada no por referencia a unas pautas dadas de antemano, sino en la intrincada textura de sus impulsos, motivaciones y consecuencias.

Me parece que, tomada en conjunto, la historia de ese supuesto género podría cifrarse en el intento de alcanzar, por caminos intuitivos, lo que especulativamente ha perseguido también el filosofar sistemático mediante el cultivo de la antropología. Por ello no debe ex-

trañarnos que ciertos grandes novelistas, como Dostoievski, hayan sido invocados desde el campo especulativo. Dostoievski, que se asoma al abismo cuando contempla el sufrimiento de los inocentes, y descubre que si Dios no existiera, todo estaría entonces permitido...

Es que con la novela nos colocamos más allá de la literatura, más allá y más acá, en un terreno donde cabe también, entre lo infra y lo supraliterario, un arte poética, cuyas reglas, si tal puede llamárselas, son individuales y casi intransferibles, inventadas para cada caso por cada creador original; pues, fuera de los secretos magistrales que el artista concreto se lleva consigo, no hay apenas una verdadera técnica del oficio; la técnica *de hacer novelas resulta ser tan abierta, tan libre, que cualquiera la halla a mano para los fines de cualquier relato, con el solo pertrecho que le haya proporcionado la enseñanza primaria, y aun ésta le sobra, si tiene genio; de tal ilustre novelista se sabe, cuya ortografía no era muy católica... En fin, esa técnica se reduce a usar cada uno, según su talante, de los recursos que el lenguaje común nos ofrece a todos.*

(«El arte de novelar y el oficio del novelista», 1960, en *Los ensayos*, ed. citada, pp. 551-552.)

POTENCIAL TRASCENDENCIA DE LA NOVELA

Con esto hemos alcanzado un punto en que la fabulación novelesca, esa actividad de novelar tan desdeñada o denostada siempre, se coloca por encima de los ilustres géneros tradicionales. Si Cervantes quiso salvarle su dignidad asignándola, un tanto forzadamente, al épico («que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso»), ahora se la sitúa en un plano superior al literario, en ese terreno celestial donde realidad y poesía se identifican; es decir, en el terreno del mito, al que pertenece por su origen. La novela, antes maltratada como infame, se convierte así en instrumento de un conocimiento superior, capaz de comunicar en forma inmediata a los lectores (como a los oyentes el cuento folklórico, derivado de arcaicas mitologías) una intuición del sentido de la existencia humana.

El interés fascinante del cuento, de todo cuento, aun del más vulgar chisme de vecindario, radica en eso: es un criptograma donde querríamos poder leer nuestro propio destino, descifrar el secreto de nuestro ser. Y habría que pensar equivocado a Unamuno cuando se dirige contra esos lectores ansiosos de conocer el desenlace del argumento, si él mismo no hubiera profundizado y trascendentalizado su trivial curiosidad en el análisis que hace ahí mismo, en Cómo se hace una novela.

Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación, y consiste en decirte cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad.

En efecto, se leen novelas buscando, aunque sea inconscientemente, una respuesta a las preguntas eternas. Y es claro que el lector preocupado de saber cómo acabará él mismo, encuentra en la novela una respuesta, la del autor, que lo devuelve a su propia interioridad, le hace ensimismarse —a él, que sólo procuraba acaso distraerse o divertirse— y encontrar dentro de sí su propia respuesta.

Algo conviene indicar ahora respecto de esa respuesta ofrecida por el autor. En el relato tradicional, mítico, luego disuelto en folklore, la autoridad del autor es, sin duda, muy grande, porque, siendo dicho autor anónimo y quizá colectivo, colectivo mejor que múltiple, la historia que cuenta es Historia Sagrada. Las de la Biblia han «edificado» por siglos, diversamente, a judíos y cristianos. Y si nos fijamos en otro libro, el de Las mil y una noches, *que no es texto sagrado, sino profano, pero que elabora y configura desde una perspectiva musulmana la experiencia popular transmitida de Oriente, comprobaremos que, en conjunto, sus historias reflejan de modo consistente y con entera certidumbre la visión del mundo que es peculiar del Islam: presentan un tejido de vidas pululantes, dentro del cual la suerte de cada cual, patética, extraña, lastimera, cómica, mágica, obscena, siniestra, grotesca, opulenta, ridícula, depende de los designios inescrutables de Dios y de su incontrastable poder.*

Una mañana, tras una noche deliciosa, me desperté y hallé que estaba en la última miseria,

cuenta un... ¿protagonista?; no tal: cuenta uno, uno de tantos seres humanos como van apareciendo, y declarando su vida, por labios de otros que a su vez son figuras imaginarias de otros narradores, en un despliegue infinito y monótono como el movimiento del mar.

En la novela moderna, la que cuajó en Cervantes, el autor se ha hecho individual. No hay ya respuestas comúnmente aceptadas: no hay textos sagrados. Muerto Dios (pues, como dice Unamuno con significativo acento, «la expresión popular española es que todo dios se muere»), el hombre, abandonado en un endiosamiento triste, hecho un cristo debe buscar salvación por sus propios medios, cumpliendo

con el prójimo obra «de confesor y de confesado». O sea indagando a fondo el sentido de la humana existencia.

(«El arte de novelar en Unamuno», en *Realidad y ensueño*, Madrid, Ed. Gredos, col. «Campo Abierto», 1963. En *Los ensayos*, ed. citada, pp. 1129-1131.)

EL ESCRITOR

Qué es lo que hace a un escritor.

—La capacidad de dar una estructura formal a sus percepciones básicas de la realidad. Tales percepciones básicas son inherentes a todo ser humano, pero sólo el escritor, por virtud de talentos especiales, de dotes innatas, puede alojarlas dentro de una forma verbal donde se conservan y transmiten. La forma escrita despierta en otros percepciones e intuiciones análogas a las que originalmente tuvo el escritor: es el vínculo entre el escritor y el lector. Por efecto de la obra artística comunicamos con hombres de pasados siglos, y es de esperar que algunos de nosotros comuniquemos con los hombres de siglos futuros. De aquí, la permanencia, la eternidad del arte: comunicación mediante una forma objetiva, que es la obra de arte, a través del espacio, del tiempo. Esto, sin embargo, parecen desconocerlo hoy en España algunos escritores jóvenes que confunden la creación literaria con el periodismo. Novelistas y hasta poetas creen que su misión es protestar contra injusticias sociales y políticas. Claro que puede lograrse con esos materiales de protesta una obra de arte, aunque los materiales por sí mismos no sean los más idóneos. Sólo un escritor de enorme personalidad literaria logra formar con dichos materiales una obra de arte permanente; la obra que trascenderá más allá de las concretas condiciones denunciadas. Por supuesto, un escritor de genio, al denunciar injusticias humanas, crea obra de alcance universal. Así, Dostoievski expresa compasión por los sufrimientos concretos de gentes a su alrededor; pero la expresa con genialidad, y de tal manera, que incluso el lector más ajeno por personal experiencia a los dolores descritos en la novela se identifica con ellos, comprende, siente, participa en el universo atormentado que el gran escritor ha creado con su magia artística.

(Entrevista con José R. Marra López, en *Insula*, octubre 1963. Incluido en *Confrontaciones*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972, pp. 13-14.)

EL NACIONALISMO

Tan hondo han penetrado por todas partes las concepciones del nacionalismo que —pudiera decirse, como se dice del bacilo de Kock— todos estamos inficionados del mal, pues un mal, y no pequeño, es una ideología cuando han desaparecido ya los supuestos para un progreso basado sobre ella, y sólo le resta la nociva eficacia de las supersticiones... Con ésta tropezamos ahora a cada paso y, si no nos vigilamos, aun quienes tenemos la firme convicción de que constituye un dañoso e injustificable prejuicio nacido de condiciones pretéritas, caemos y volvemos a caer en su trampa; pues, desde fondos subconscientes, tiñe incluso nuestras mejores intenciones.

(«Para quién escribimos nosotros», en *El escritor en la sociedad de masas*, México, 1956. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 183.)

EL AISLAMIENTO ESPAÑOL

—El evidente aislamiento de España frente a Europa y la consiguiente ruptura en la corriente cultural literaria europea, ¿cómo ha influido en la novela española?

—Lamentablemente. Al desconectarse a las nuevas generaciones españolas de lo que se hacía en el mundo, tanto como de su tradición inmediata y aun clásica, quedaron cautivas, incomunicadas. Resultado de ello es que la prosa española, sobre todo la novela, que se escribe en Hispanoamérica resulta en conjunto muy superior a la de la Península. Es verdad que el aislamiento de un país no explica por sí solo la ausencia de grandes figuras literarias. La aparición de un escritor, aun en circunstancias favorables, es en cierta manera un milagro. Y, a veces, el milagro se produce también en las circunstancias más adversas.

(Entrevista con María Embeita, *Insula*, marzo 1976. En *Confrontaciones*, ed. citada, p. 18.)

EL ESCRITOR EXILIADO

En todas partes el escritor de tipo tradicional, que se formó bajo condiciones bien diferentes, se siente ahora extrañado —exiliado, diríamos— y como desconectado del gran público, pese al fenómeno de la fama eventual alcanzada por algunos en la sociedad de masas, pues si se analiza ese fenómeno revelará en seguida su índole equívoca e irremediable falacia.

Ahora bien, estas condiciones generales se complican todavía para el escritor de lengua española por el hecho de hallarse dividido su ámbito lingüístico en una gran pluralidad de países que, obligando a multiplicar los esfuerzos más allá de lo que en principio parecería razonable, ocasiona dislocamientos específicos del cuerpo literario y en definitiva una dilapidación de los recursos disponibles. En varias oportunidades he apuntado hacia los efectos, positivos y negativos, de esta circunstancia histórica nuestra. En cuanto a mí me afecta debo declarar que si para el escritor español excluido de su país natal pudo ser una bendición el encontrarse con que la lengua castellana no estuviera reducida a lòs límites de una frontera política siéndole así factible continuar su actividad literaria sin renuncia al idioma propio, era inevitable de otra parte un cierto grado de desequilibrio entre las premisas implícitas de esa actividad y el medio social dentro del cual se desenvolvía ahora. Sin duda, el público natural de todo escritor se extiende potencialmente a todos los lectores de su lengua, pero cada cual lo alcanza a partir de la comunidad concreta dentro de la que vive y actúa, y cuya realidad constituye la referencia inmediata de su obra. El destierro impone la desconexión con la comunidad de origen (que —dicho queda— para los españoles fue destruida por la guerra civil) y su incorporación a otra nueva (que, para los españoles, lo fue la del país donde se refugiaron, o bien la sociedad española surgida sobre los escombros de la guerra). Para aquellos que hubimos de acogernos a países de nuestro propio idioma, la integración, más fácil que en los demás casos (sin excluir el de quienes permanecieron en España; pero sobre este punto no puedo extenderme aquí), daba lugar, no obstante, a sutiles autoengaños, y algo de ello he sugerido en otros escritos míos. En suma, por mucho que se quiera, la integración nunca llega a ser completa para quien sale de una experiencia como la nuestra, ni nadie es capaz, aunque se lo proponga, de echar por la borda su propio pasado. La obra del escritor exiliado presentará siempre un tornasol que la hace singular, extraña, ambigua, y que pide esclarecimientos especiales.

(«Prólogo» a *Confrontaciones*, ed. citada, pp. XVI-XVII.)

LA LITERATURA DEL EXILIO

—La «literatura del exilio» es una abstracción, como lo son todos los conceptos. Hay escritores individuales, cada cual diferente de los demás, y en verdad las diferencias entre ellos son mayores que el sello que pueda haber impreso sobre el grupo la circunstancia de

escribir fuera de España. Desde el interior, y por el hecho de no haberse tenido aquí acceso a sus obras, se formó el mito a que usted alude; y ahora, cuando la producción de los exiliados empieza a ser conocida en su país de origen, ese brillo, ese prestigio de lo remoto ignorado, se va sustituyendo por el juicio acerca de realidades literarias concretas, en las que no se advierten muchas similitudes, para no hablar de uniformidad, y en las que se dan calidades sumamente diversas, como hubiera sido previsible. Es sano que desaparezca ese mito, como tantos otros creados por la anómala situación en que hubo de encontrarse este país.

(Entrevista con Antonio Núñez en *Cuadernos para el Diálogo*, diciembre 1970. En *Confrontaciones*, ed. citada, p. 71.)

LA VUELTA DEL EXILIO

Mientras el régimen salido de la guerra se esforzaba por inmovilizar a España en unas fórmulas cerradas, la cuestión no se les planteaba a los emigrados, pues no tenían ninguna posibilidad de aportar sus contribuciones a la vida nacional: estaban excluidos por principio, y podían darse la satisfacción de preservar su pureza inmaculada, libres de todo contacto. Pero cuando las circunstancias forzaron un comienzo de apertura de la realidad económico-social española hacia Europa con renuncia a la utopía de la España eterna, empezó a plantearse el caso de conciencia para cada uno de los exiliados. Aunque mínimas, comenzaba a haber algunas posibilidades de actuación. ¿Debía uno usar de ellas y aportar lo que le resultara factible al proceso de renovación cultural de la antigua patria, o abstenerse y olvidarse de ella en tanto que —otra utopía— no prevalecieran condiciones óptimas?

—¿Y cuál ha sido su respuesta?

—Mi respuesta ha sido positiva. Supongo que por razón de mis estudios sociológicos, siempre he evitado yo hipostasiar las entidades colectivas atribuyéndoles una personalidad moral como la que poseen los individuos humanos. Sé que «España», o «la España actual», o «el Régimen», son abstracciones (tremendamente poderosas y operantes, eso sí), pero en manera alguna centros de conciencia imputable, como lo somos los hombres concretos. «Ingrata patria mía», no será nunca una frase que yo pronuncie (como tampoco, por cierto, lo de «patria amada»). Con la gente me entiendo o me desentiendo. Por otra parte, la política no constituye para mi el reino de lo ideal, sino el de lo posible. Quiero decir con esto, que tan pronto como dejó

de ser absolutamente imposible la situación en España empecé a tantear yo las tenues rendijas que parecían abrirse para entablar contacto con el público de mi país natal, del que había estado segregado desde la guerra civil. Ahora bien, al hacer esto no lo he hecho en ningún momento con un espíritu de reconciliación (¿reconciliación con qué, o con quién?), ni esperando tampoco que nadie se reconcilie conmigo; por lo tanto, sin imponerme la más pequeña claudicación (o llámelo, si lo prefiere, concesión), que para un escritor consistiría en autocensurarse o disimular su pensamiento. Nunca he escrito nada para uso del delfín, ni del tiburón; y no voy a alterar el texto de mis escritos para su publicación en España.

(Entrevista con Alfredo Gómez Gil, diciembre 1969. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 67-68.)

EL CARACTER ESPAÑOL DE SU OBRA

—¿Considera usted que su obra es radicalmente española?

—Eso sostenía últimamente Max Aub en el curso de la entrevista con él que no hace mucho publicó Insula. *En un sentido es cierto, sin duda, puesto que nací y me formé en España e inclusive había publicado obras aquí antes de la guerra civil, por virtud de las cuales mi nombre contaba en la literatura viva de la España de entonces. Por otra parte, aunque mis temas han sido algunas veces temas españoles, como ocurre en* Los usurpadores *y en* La cabeza del cordero, *no he dejado de trabajar con ambientes extrapeninsulares, bien sea hispanoamericanos, como ocurre en* Muertes de perro *y* El fondo del vaso, *bien sea con ambientes de localización indeterminada e incluso con ambientes norteamericanos. Esto es accidental y yo diría que circunstancial, porque aquello a lo que me propongo dar expresión excede siempre, según creo, la determinación localista. Dicho en otras palabras, mi interés como escritor y como hombre (ambas condiciones son la misma en mí) rebasa esa preocupación obsesiva con España que observo en muchos de mis colegas.*

(Entrevista con Antonio Núñez, *Insula*, julio-agosto 1968. En *Confrontaciones*, ed. citada, páginas 26-27.)

NOVELISTA Y SOCIOLOGO

—¿Existe una conexión entre sus diversas dedicaciones literarias?

—En vista de mis publicaciones más recientes, nunca falta quien me pregunte si acaso he abandonado el cultivo de las disciplinas so-

ciológicas para dedicar mayor atención a aquellas otras actividades literarias, de tipo imaginativo, que a partir de mis lejanos años estudiantiles vienen ocupándome también. Procuro entonces explicarles que, en verdad, existen conexiones íntimas entre mis diversas dedicaciones literarias, y que mis escritos de pura invención están ligados, y no por cierto en manera demasiado oculta y subterránea, con mis estudios de tipo escolástico, de modo que, lejos de haber abandonado la sociología, ella se encuentra en la base de todos mis escritos, aunque pudorosamente se disimule y renuncie, en todo caso, a los revestimientos externos, para no decir al atuendo pedantesco con que suelen proteger su «especialidad» las diferentes ciencias. En resumen, supongo que no es difícil hallar las conexiones íntimas entre mis escritos de tipo diverso. Algo de eso ha hecho con acierto Helio Carpintero en su reciente libro Cinco aventuras españolas.

—Perdóneme si insisto en bajar a un terreno más personal, pues creo que el lector curioso lo agradecerá. En definitiva, ¿qué se siente usted más? ¿Cuál de esos campos le interesa más?

—Al no considerarme escindido, lo que más me atrae es aquello que mejor sirve a mi entender el propósito expresivo que en cada caso concreto me mueve. La cuestión está en elegir la forma mejor adecuada a tal propósito. Por mucho que el escritor las ajuste y adapte, las formas están ahí, preexisten y presentan sus propias exigencias.

Si cambiásemos algo el enunciado de su pregunta y ésta fuera sobre qué manifestación me parece más valiosa, me procura mayor placer (y también me exige mayor esfuerzo) y, en fin, me promete cierta perennidad, yo diría que la creación literaria imaginativa, pues sus estructuras son capaces de preservar un sentido esencial y, en alguna manera, desligado de las circunstancias concretas. Puestas así las cosas, no vacilo en confesarle que me siento ante todo y sobre todo creador literario, y en ello me he mantenido siempre fiel a mi primera vocación.

(Entrevista con Andrés Amorós, *Revista de Occidente*, noviembre 1968. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 34-35.)

LA GUERRA CIVIL, VISTA «DE MANERA OBLICUA»

—Si yo he tratado literariamente de manera oblicua el tema de la guerra civil es para establecer de este modo la distancia necesaria a la objetivación artística, ya que los acontecimientos me quedaban demasiado próximos, emocional y temporalmente, para haber podido

asumirlos y transfigurarlos en su enorme y dura inmediatez. Como usted ha observado muy agudamente en su estudio prólogo a la edición de Aguilar, las novelitas que integran Los usurpadores *son, bajo su tema histórico, «una vía para mejor comprender el presente»; y, pese a su apariencia, son en el fondo menos «novela histórica» que, por ejemplo, las de Max Aub, donde se trata la guerra civil como «historia», un poco a la manera de «episodios nacionales» contemporáneos. Yo, quizá por no sentirme con fuerzas para eso, quizá porque ello no corresponde a mi concepción de la narrativa, me he abstenido de intentar algo por el estilo y me he acercado, en cambio, a las cuestiones esenciales que subyacen en la guerra civil, tal como yo las entiendo, paso a paso.*

(*Ibídem*, p. 40.)

EL PODER

Creo que el poder es un mal necesario, consecuencia de la condición humana, tal como se expresa en el mito de la caída, es decir, del pecado original, que convierte al hombre en un ser enfermo. Así, pues, el poder es la manifestación del mal sobre la tierra. Pero es inevitable: tenemos que ejercitarlo y sufrirlo aunque no queramos; la mera abstención produce a su vez el mal. Pongo como ejemplo mi relato titulado «La campana de Huesca»: el hombre que se niega a ejercitar el poder ocasiona con su inacción las consecuencias más desastrosas, y hace también padecer al prójimo. Asumir el poder puede ser, incluso, una carga: recuerden las quejas de Pozzo, el personaje de Beckett, en Esperando a Godot; *si falla el poder, caída la autoridad, en lugar de disminuir la violencia, aumenta. Sobre esto tengo escrito yo algo en varios de mis ensayos. No debe entenderse que yo sea anarquista, sino que veo el problema moral y hasta metafísico, y considero el poder del hombre sobre su prójimo como un resultado de la condición de caída del ser humano. En el orden de la práctica —y en esto consiste mi liberalismo— estimo que debe buscarse una forma de organización del monopolio de la violencia, es decir, una constitución política, donde, dadas las condiciones sociales imperantes en cada momento, el ejercicio del poder quede reducido al mínimo indispensable para garantizar la paz pública.*

(Entrevista con J. Cueto Atas, Vidal Peña y Martínez Cachero, en *Asturias Semanal*, Oviedo, 28 de agosto de 1971. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 93-94.)

LA POLITICA COMO MARCO DEL RELATO

Tengo comprobado que mis novelas y cuentos producen con frecuencia un malestar, intensísimo en ocasiones, a quienes los leen, y me parece que la razón no es otra, sino el azoramiento de sentirse implicados en el desnudarse de las conciencias con los individuos ficticios en cuyo contacto han entrado. Si estos sujetos imaginarios fueran especialmente malvados o viles, y el autor los señalara acusadoramente con el dedo, entonces podría el lector sentirse exento, tranquilo y a salvo; pero, no; resultan ser gentes tan malas y tan buenas como todo el mundo, como cualquiera otras, como nosotros mismos; y el autor no los denuncia, el autor no dice nada.

Según esto, el elemento político en Muertes de perro *constituye tan sólo el marco —uno de los posibles marcos— dentro del cual se encuadra lo que es principal objeto de la novela: presentación de la vida humana desde ciertos ángulos en busca de su sentido último. Calificarla de «novela política» es errar su meta. En ella ha querido mostrarse la naturaleza del hombre bajo condiciones de dureza: la vida entera del país gira alrededor de un déspota, que, por cuanto detenta el poder, queda envuelto en el halo de la majestad. La reverberación de este halo permite descubrir en su persona un carácter que se revela a un tiempo mismo como sacro y vil: su trono es una letrina; su néctar, un aguardiente plebeyo; y está destinado a la muerte violenta que corresponde a los reyes arcaicos... A nadie se le ha ocurrido comparar la figura del dictador Bocanegra con la de Carlos II en mi cuento «El hechizado», una comparación que podría ilustrar bien mi manera de ver el poder sobre la tierra: tanto en el caso del rey legítimo como en el del usurpador, el centro de todo el aparato del mando es una boca negra, un hueco sombrío, el vacío, el abismo. Apenas si habla Bocanegra en mi novela, y cuando lo hace, sus sentencias resultan enigmáticas; sus designios son inescrutables. Y, sin embargo, en el fondo de la esfinge sospechamos, entrevemos, el lote lamentable de la miseria que aflige a los hijos de Eva. A su caída, el poder que detentaba va a rodar escaleras abajo: lo ejercerá el triunvirato de los orangutanes dirigido desde la sombra por el cerebro senil de Olóriz...*

Las circunstancias dentro de las cuales se inserta la vida de los personajes que pululan en la novela son, pues, las de un poder personal arbitrario, y por lo demás muy diestro en el manejo de los resortes del mando, poder que terminará por desintegrarse en una orgía de ciega violencia. Y claro está que, sometidas a la prueba de tan duras condiciones, la mayoría de las gentes asumen posturas quizá

abominables, pero, en todo caso, poco airosas, sacando cada cual a relucir lo peor de sí mismo. Ahí estaría la moralidad (si moralidad quiere hallársele) de mi libro: determinados marcos institucionales, ciertos modos de gobierno político (a los que conviene el nombre de «malos modos»), invitan al envilecimiento general, pues colocan al ser humano frente a exigencias desmedidas a las que sólo excepcionales y excelentísimos individuos son capaces, mediante el propio sacrificio, de responder con una conducta noble; y no es legítimo plantear al común de los mortales demandas que excedan a sus fuerzas.

(«El fondo sociológico en mis novelas», 1968. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 145-146.)

DIFERENCIAS RESPECTO DEL ESPERPENTO Y EL TREMENDISMO

—A mí me parece que la diferencia está, no en los materiales empleados, claro es, sino en la postura que el autor pretende inducir en sus lectores frente a ellos. En mis escritos, esa postura es la de la participación. Me explicaré: tanto Valle-Inclán como Cela asumen una actitud de divertida y desdeñosa distancia frente al espectáculo del mundo, dando así holgura al lector para que goce del tratamiento artístico a que someten la miseria humana. Ni el autor ni el lector la comparten: están por encima. En cambio mis escritos complican al narrador y al destinatario en esa miseria, forzando a una participación que para muchos resulta insoportable. De hecho, y si se fija uno bien, ni las situaciones ni los personajes que yo presento son excesivamente abominables; y, sin embargo, operan como revulsivo provocando un rechazo que, si no me equivoco, tiene su origen en el sentimiento de una posible y eventual identificación por parte del lector. Recuerdo que una persona amiga mía se me quejaba una vez: «Pero a la gente no puede hacérsele eso.» Eso *era, sería, ponerle el espejo ante la cara. Supongo que a ello se debe el que con tanta frecuencia se me haya caracterizado como moralista, a la vez que se me hacía agravio de mi pesimismo y supuesta crueldad.*

(Conversación sobre *El jardín de las delicias* con Andrés Amorós, *Insula*, enero 1972. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 97-98.)

LA ELABORACION LITERARIA DE LOS RECUERDOS

—Trataré de aclarar esto con «Nuestro jardín» como punto de referencia. Igual que en «San Juan de Dios», el relato arranca aquí de uno de los cuadros que efectivamente había en mi casa natal; éste, pintado

por mi madre. Es el que viene reproducido como ilustración en el libro editado por Seix Barral. Mayor autenticidad, o realidad, no cabe. Pero, por lo demás, la acción del relato, es decir, cuanto en él acontece, es inventado de arriba abajo. Nada de ello, ni las insaciables preguntas del niño, ni el paseo, ni —al final— la conversación del viejo con su sobrino, ocurrieron jamás en la realidad. Serían, pues, recuerdos apócrifos. Y eso es lo que corresponde al sentido de la obrita, que cifra una evocación de lo inmemorial y eterno, del paraíso perdido. Perdido por todos: no por mí, ni por mi sobrino (o mi hija, o mi nieta), sino por todos nosotros («Nuestro jardín»*), un «nosotros» que abarca a la humanidad entera. Por lo tanto, no es el recuerdo de «una» infancia, de «mi» infancia, sino el anhelo de una felicidad mítica sentido melancólicamente en las postrimerías de la vida. ¿Cómo, entonces, separar unos supuestos recuerdos de infancia de las demás piezas que integran* El jardín de las delicias?

(*Ibidem*, pp. 99-100.)

ALGUNOS ARTICULOS OLVIDADOS DE FRANCISCO AYALA, HACE CINCUENTA AÑOS

Los viejos almanaques literarios poseen, para mí, un especial encanto. Su valor para la historia literaria me parece indudable. (Por ello he tratado de reanudar esta tradición, dirigiendo la serie «El año literario», que edita Castalia desde hace tres años.) Pero, además, ofrecen variados atractivos, que van desde la anécdota olvidada o la valoración, que luego ha sido rectificada, al texto con variantes o el testimonio de la lucha entre las sucesivas promociones literarias. Creo, en suma, que un análisis de los almanaques literarios españoles está todavía por hacer y será importante para comprender la evolución de nuestra literatura contemporánea. Por no hablar de las reflexiones que suscita —el paso del tiempo, la evolución de la literatura...— releer estas páginas, ya amarillentas.

Uno de los almanaques que poseo se publicó justamente hace medio siglo, en un momento de gran vitalidad de nuestra literatura. Se titula *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928.* En la cubierta leemos, en una especie de columna, los siguientes apartados, que deben funcionar como reclamo publicitario más que como estricta descripción del contenido: «Autógrafos. Retratos. Páginas inéditas. Augurios. Propósitos. Crítica. Anécdotas. Dibujos. Música. Bibliografía.» Debajo, un libro abierto que, en su doble página, alude a la unión cultural de América con España. Al fondo, un florero y una silueta vertical, con algo de rascacielos. Al pie, el precio: cuatro pesetas.

En la portadilla interior leemos que este Almanaque ha sido «ordenado por Gabriel García Maroto y editado por la Biblioteca Acción en Madrid». Es el volumen I de esta Biblioteca. García Maroto aparece en él en la doble faceta de dibujante y escritor. Suya es también la advertencia inicial, inteligente e ingenua a la vez, que reza así: «Para la ordenación de este primer volumen del Almanaque de las artes y las letras, sólo seguí mi gusto, con una mínima atención, decantada e incierta, por los sucesos que ofrecieron los días. Ni resumen literario y artístico del año que acaba, ni valoración sopesada y objetivada: una suma de valores ciertos en una actualidad sin ago-

bios. Nada más. A los que viendo en mi deseo una delicada actitud, me ayudaron, mi sincero agradecimiento.»

No voy ahora a analizar el contenido de este Almanaque. (Espero hacerlo alguna vez con más calma, pues creo merece la pena.) Voy a fijarme en un punto muy concreto: en este libro se encuentran nueve artículos de Francisco Ayala; por lo que yo sé, se trata de trabajos totalmente olvidados; no creo que, desde entonces, hayan sido citados ni editados nunca. No aparecen, por supuesto, en mi *Bibliografía de Francisco Ayala* (Universidad de Syracuse, distribuido por Castalia, Madrid, 1973). Se los he enseñado a su autor y él mismo no los recordaba, pero sí los ha reconocido ahora, sin dudarlo un momento. Algunos llevan su firma completa; otros, simplemente sus iniciales.

No es de extrañar que esto suceda; ya en mi citada *Bibliografía* incorporé dieciséis artículos de Ayala (números 543-559), que nadie —ni el propio autor— recordaba. Como sabe cualquier estudioso, los problemas eruditos y bibliográficos referidos a la literatura reciente no son menores, muchas veces, que los de la literatura clásica. Sobre todo cuando se refieren a los comienzos de una carrera literaria. Depende mucho, desde luego, del carácter de los escritores y de los avatares de su biografía: entre los papeles de Pérez de Ayala que he podido manejar, por ejemplo, no se encuentra nada de su juventud. Francisco Ayala es un caso raro, dentro de los escritores de creación, por su orden escrupuloso. Sin embargo, ni conservaba ni recordaba siquiera estos artículos, escritos hace cincuenta años. Y es de esperar que otros investigadores aporten nuevos textos a sus obras completas.

Mi contribución a este número de homenaje de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* es muy modesta: se limita a dar noticia y publicar estos nueve artículos con un mínimo comentario que los encuadre y sitúe.

Este *Almanaque de las Artes y las Letras* es realmente un almanaque: incluye las listas de los días de cada mes y semana, con el santoral correspondiente. Observando el tono minoritario y vanguardista, un poco *snob,* del volumen, no deja de notarse una graciosa ironía en la conservación de esta fórmula tradicional.

Los textos están ilustrados con dibujos y fotografías. En ellas aparecen, junto a figuras literarias consagradas (Unamuno, Ortega, Baroja, Pérez de Ayala), graciosas *boutades* juveniles (un religioso tibetano, un templo budista en Ceylán, un jefe de una tribu salvaje) y personajes muy representativos de las tendencias culturales del momento: la Paulova, Greta Garbo, Meyerhold, Josefina Baker, Pablo Casals, Diego Rivera, D'Annunzio con Mussolini...

Al comienzo, Ernesto Giménez Caballero, con su peculiar pirotecnia verbal —e ideológica—, divaga metafóricamente sobre el espíritu de los almanaques. De acuerdo con el espíritu de esas fechas, los compara al cine (un noticiario de la Fox) y llega a formular, nada más y nada menos, que la siguiente identificación: «Almanaque: género comunista. Literatura y ciencia al alcance de todas las fortunas, de todas las capacidades». Leído desde la perspectiva actual y teniendo en cuenta la evolución del personaje, no deja de tener su gracia.

Aparecen en este volumen, por supuesto, los principales miembros de la generación del 27, Alberti, Guillén, Moreno Villa, Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso... Y críticos como Guillermo de Torre (que escribe con entusiasmo —¡cómo no!— de Góngora), Díez Canedo, Melchor Fernández Almagro... Se dedica especial atención a Cataluña, Portugal e Hispanoamérica con cuadernillos monográficos que incluyen poemas, prosas y reproducciones de cuadros o esculturas: Neruda, Borges, Pessoa, Carner, Gargallo, Carles Riba...

En la época de la llamada «poesía pura» no deja de plantearse la cuestión de la función social de la literatura y el arte. Las soluciones contradictorias que se proponen en este Almanaque son testimonio claro de que existe una tensión real entre el espíritu minoritario de la vanguardia y la inquietud de signo social y populista.

Dos ejemplos concretos pueden ser testimonio de esa tensión. En primer lugar, Julián Zugazagoitia escribe sobre *Los obreros y la literatura,* defendiendo la capacidad y el gusto de éstos para apreciar la literatura; una determinada literatura comprometida con los problemas de la realidad, claro está. Dice, por ejemplo: «Góngora es menos de hoy, para el paladar proletario, que Galdós. Acaso este autor sepa demasiado a cocido, según han dicho con evidente injusticia en algunas partes; pero el gongorismo de algunos es una pitanza de sabor inclasificable» (p. 218). No cabe, pues, una oposición más decidida a los ideales estéticos del 27.

Intenta, en cambio, armonizar las dos tendencias Ernesto Giménez Caballero en el trabajo que abre el volumen y sirve, hasta cierto punto, de justificación o manifiesto. (No olvidemos que «Gecé» representa *La Gaceta Literaria,* a la vez que tiene en este momento, según el propio Ayala, un «aire de intelectual comunista».) Para Giménez Caballero, por un lado, «dejemos que la literatura y la ciencia se remansen en los núcleos intelectuales llamados "minorías" y produzcan sus personas, sus libros y sus géneros. Aceptemos las minorías literarias, científicas y políticas». Pero, más abajo, advierte: «no cerremos los ojos a las caudales avenidas paralelas de "lo multitudinario". De "las mayorías". Que, olvidadas (desdeñadas) por los miem-

bros minoritarios del mundo, van cuajando sus géneros, sus obras y sus personas en un margen sin apenas comentario, en plena calle, sin contacto con la acera de la vida intelectual: esperando que poetas y definidores se acerquen a ordenar sus masas con gesto decidido de *speakers* soviéticos, de acomodadores de "cine", de pertigueros de procesión, de *régisseurs* de *films*» (p. 7). Nótese que, en estos momentos, el creador del primer cineclub todavía escribe «cine» entre comillas.

En el Almanaque se advierte otra nota que no quiero dejar de mencionar: la voluntad decidida de incorporación a las corrientes europeas, en lo cultural y en lo no cultural. Esta España literaria y artística no está, desde luego, cerrada sobre sí misma. Múltiples testimonios podrían abonarlo. Me limito a mencionar una frase de un artículo anónimo: «El fuego sagrado de una España mejor (...), culturizada, europeizada, republicanizada» (p. 152). Notemos la identificación de los tres adjetivos, referidos a la «España mejor»: sólo tres años después se proclamaría la República.

Pero ajustémonos más nuestro foco y concretémonos en el escritor que es hoy nuestro objetivo: Francisco Ayala. Cuando se redacta este Almanaque, a fines de 1927, es un joven de veintiuno a veintidós años que ha venido a Madrid desde su Granada natal e intenta abrirse camino en el mundo literario. Se ha dado ya a conocer con la publicación, muy temprana, de dos novelas: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926), que han obtenido críticas favorables de Díez Canedo y Juan G. Olmedilla. Está empezando a escribir los textos que formarán parte del volumen vanguardista *El boxeador y un ángel:* en concreto, para estas fechas ha compuesto ya «Hora muerta» y «El gallo de la pasión», publicados los dos en revistas en 1927.

Ayala escribe en los periódicos: en 1924 y 1925, en *La Epoca;* en 1926, en *Los Lunes del Imparcial.* A lo largo de este mismo año de 1927 es asiduo colaborador de *La Gaceta Literaria*, con artículos sobre literatura, pero también sobre Derecho y Política, de acuerdo con su plural dedicación intelectual. A la vez colabora ya en la *Revista de Occidente.* Así pues, está introducido en dos núcleos intelectuales y literarios que son, quizá, los más prestigiosos de Madrid en ese momento. Ciertamente no le faltó inteligencia entonces al joven granadino —nunca le ha faltado después— a la hora de elegir sus amigos.

La colaboración en este Almanaque debió de producirse a causa de una relación amistosa con su editor, Gabriel García Maroto. En efecto, Ayala es uno de los que escribe más en él: nada menos que nueve artículos. Cuatro los dedica a describir el ambiente y retratar

a los personajes de famosas tertulias literarias que conoce bien: la Revista de Occidente, La Gaceta Literaria, Pombo y El Hotel Nacional de Atocha. En el volumen aparecen dos artículos más de esta serie, de autor anónimo, dedicados a la Granja del Henar y el Regina.

Realiza Ayala también otra sección: «Lo que ha dado 1927. Y lo que se espera de 1928», en forma de entrevistas con personajes especializados en cada sector:

a) literatura española: con Ernesto Giménez Caballero;
b) artes plásticas: con Antonio Espina;
c) literatura extranjera: con Antonio Marichalar;
d) teatro: con Melchor Fernández Almagro, y
e) música: con César Arconada.

Nos encontramos aquí con una faceta verdaderamente nueva del escritor: Francisco Ayala, entrevistador. Claro que no se trata de la típica entrevista periodística, sino de una conversación amistosa (Antonio Espina y Fernández Almagro, especialmente, se cuentan entre sus íntimos) que Ayala suscita y transcribe, en resumen, apareciendo él lo menos posible.

Desde el punto de vista de un lector actual de la obra de Ayala, los artículos sobre las tertulias son, por supuesto, los que ofrecen un mayor interés. (Además, por supuesto, de su valor para la historia literaria.) Su estilo encaja perfectamente con lo que se ha estudiado por la crítica (yo mismo, en la Introducción a sus *Obras narrativas completas)* como característico de la primera época de Ayala, la etapa vanguardista y metafórica. Abunda la frase muy cortada, con numerosos puntos (más de lo habitual en el lenguaje literario castellano) que cortan el ritmo sintáctico, como rápidos *flashes* cinematográficos. Por ejemplo: «Un día —un buen día— la tertulia de José Ortega y Gasset abandonó la calle. Abandonó el café: el zoco. Y se recluyó. Bien encastillada, en el castillo nuevo de un rascacielos» (p. 24). Son frecuentes, también, los incisos mediante guiones.

Uno de los aspectos más interesantes es el de los retratos rápidos, concentrados, en forma metafórica. Por ejemplo, al doctor Pittaluga lo ve «elástico y erguido, como un trapecista de goma» (p. 26). A su amigo Antonio Espina, «maestro en el arte de poner banderillas al quiebro» (p. 27).

Igual que en sus cuentos, el espíritu de aquellos años se percibe claramente en las referencias a la ciudad, los rascacielos, el cine dos años después publicará su libro *Indagación del cinema),* el *jazz,* el deporte, la belleza moderna, la naturaleza artificial. Alborea un mundo nuevo, optimista, irónico, que desprecia la vulgaridad mesocrá-

tica —la minoría aristocrática frente a la tertulia de café—, estima positivamente los avances de la ciencia moderna y busca un nivel de conversación que logre rehuir, a la vez, los peligros de lo familiar y lo estrictamente profesional. Al fondo, una vez más, aparece la referencia a Góngora (p. 28).

La independencia de juicio que ha caracterizado siempre a Ayala, su originalidad auténtica —no exenta, a veces, de cierto ribete inteligentemente maligno— se advierte en la silueta de Ramón, al que ve, paradójicamente, como un típico producto del XIX. Y, también, a partir de unos personajes reales (los contertulios de Pombo), de una anécdota vulgar (la del llamado Pirandello), Ayala apunta a la novelización, como hará en su última etapa narrativa.

Una última nota: Ayala tiene conciencia de formar parte de un nuevo grupo que aparece en la vida cultural. Son «la joven literatura»: Marichalar, Espina, Ramón, Jarnés, Basterra, Arconada, Fernández Almagro, Pérez Ferrero... La nómina, por supuesto, es sólo aproximada e incluye diferencias de edad, maestros y discípulos. Todos han sufrido las grandes influencias de Ortega y de Ramón Gómez de la Serna, aunque Ayala lance a éste algún dardo irónico. Como todos los grupos juveniles, desprecian a sus predecesores: «En un principio estuvo formada esta tertulia por escritores del antiguo régimen poético, a los que no hay por qué nombrar: cadáveres insepultos aún» (p. 136). Les mueve un espíritu de acercamiento a «ese nimbo maravilloso del arte nuevo» (p. 58), a las innovaciones en las artes plásticas, en el teatro, en la nueva música.

Dos notas sólo sobre los entrevistados. No quiero dejar de subrayar aquí la prontitud y el acierto del juicio de Marichalar sobre Virginia Woolf: «En Inglaterra hay una autora que acaba de dar un libro precioso: *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf. Una Proust, mujer e inglesa, y con una técnica mucho más moderna. Jamás se ha traducido nada suyo al español, que yo sepa. En Francia se anunció un tomo suyo, y algunos fragmentos han aparecido en revistas; pero no es bien conocida» (p. 95). Hagamos justicia al crítico bien informado y sensible: muchos años habrán de pasar para que el nombre de Virginia Woolf comience a ser un poco familiar al lector español.

También poseen especial interés las manifestaciones de Arconada sobre la música. (Como es sabido, además de escritor de creación fue notable crítico musical.) Entre otras cosas, porque nos encontramos hoy en una circunstancia equiparable: justamente cincuenta años después, volvemos a celebrar un aniversario de Beethoven, como entonces, y —Federico Sopeña lo sabe bien— muchos de los reproches de Arconada a la vida musical española siguen siendo válidos. Oímos,

sí, el «Fidelio» por el que suspiraba Arconada en Madrid, en junio de 1977, pero, a cambio, la ópera madrileña no está mal dirigida, como entonces, sino que no existe, de modo permanente. Los músicos españoles admirados por los jóvenes escritores son Falla, Turina, Esplá, Halffter... Todos los datos concuerdan, así pues, para definir la «nueva sensibilidad» de estos jóvenes.

Varias veces me he acercado a la obra de Francisco Ayala desde un punto de vista interpretativo y crítico. Hoy lo he hecho, más bien, desde el erudito e histórico, exhumando unos textos olvidados. No poseen importancia trascendental, desde luego, pero sí contribuyen, creo, a completar la imagen de Francisco Ayala, al que debemos considerar ya como un clásico de nuestra literatura contemporánea. Y pueden proporcionar alguna pequeña luz sobre un momento verdaderamente brillante de la cultura española.

En todo caso —no quiero dejar de proclamarlo aquí, una vez más— este trabajo y otros que he realizado sobre Francisco Ayala nacen de mi admiración por su figura literaria y mi afecto sincero por su persona.

ANDRES AMOROS

Bretón de los Herreros, 65
MADRID-3

APENDICE: TEXTOS DE FRANCISCO AYALA

LAS TERTULIAS LITERARIAS

Revista de Occidente

Un día —un buen día— la tertulia de José Ortega y Gasset abandonó la calle. Abandonó el café: el zoco. Y se recluyó. Bien encastillada, en el castillo nuevo de un rascacielos.

Tuvo ese gesto insólito, cuyo sentido —alto sentido— no ha sabido encontrar la gente. Cuyo valor la gente no ha sabido apreciar.

Aunque su instinto la haya puesto sobrecogida: excitada de vislumbres y previsiones.

La fantasía popular ha trabajado el suceso escueto para someterlo a las deformaciones ineludibles. Que —por vía indirecta: proceso mítico— le hagan aparecer en las proporciones debidas.

La Revista de Occidente: *algo de misterio. «Casa del miedo» adornada de recelos y curiosidades ajenas. Es decir —y en definitiva—, la casa del tesoro... Siempre ocurre lo mismo.*

El paisaje de la Revista de Occidente *—abiertas las ventanas— es un paisaje de fuerte realidad nunista: cosmopolita, quebrado, lineal. (Rascacielos, estaciones de radio y anuncios luminosos.)*

Es —desde luego— un paisaje de altura urbana. Lo mismo que su paisaje interior. Exactamente.

(Lejos —bastante lejos— queda la tertulia de café —gritos, bostezos— formada por aluvión humano. A base de la murmuración y del tiempo perdido. Reunida en torno a una mesa de mármol.

Una tertulia literaria debe reunirse en torno a cosas —a motivos— más intelectuales que una mesa de mármol.)

Galería de Retratos. (Retratos arbitrarios: en esquema o en gran plano cinematográfico. Distribuidos por Salas, también arbitrariamente.)

1. El retrato de José Ortega y Gasset.—*Ortega: capitán sobre cubierta. Largos paseos, de paso recalcado y seguro. Inquietud vital. Sonrisa confiada. Miradas perforadoras de horizontes lejanos, en un*

viento aventurero y deportivo... (Etcétera. Es un retrato de infinitas posibilidades. El retrato que habría de estarse recomenzando siempre.)

2. Sala de Gobierno.—*Fernando Vela: espíritu germanizado. Lleno de energía. Eficacia máxima... Fernando Vela: hombre de actividades plurales. De múltiples curiosidades y atenciones. Teorizador del cine y técnico de los deportes. Exaltador del dinamismo novomundista.*

Morente: rizoso, andaluz y profesor de Filosofía. Esa sorna —casi imperceptible— que da el ser andaluz, rizoso y, además, profesor de Filosofía: tres flexibilidades, tres gongorinismos. Tres gracias. Y una sola bondad verdadera.

Manuel Ortega: guardador de caudales. Guardador de la caja verde —caballero de ese dragón—. Celador de ediciones. Ministro de Finanzas. Señor del gran poder.

J. Díaz-Fernández: el terror de las imprentas. Gimen las máquinas bajo su voz imperiosa.

3. Sala de Profesores y Científicos.—*Profesor Blas Cabrera: un mundo distinto. O mejor dicho, dos mundos: el de los astros y el de los átomos. (En sus ojos, ese destello rápido, conmovedor, de quien a diario se asoma al infinito por agujeros increíbles.)*

Profesor Javier Zubiri: un dejo infantil, ingenuo. Vivacidad. Palabra incisiva, inteligencia incisiva. Trato familiar con la sombra de los filósofos... Ah. Y —ya, para siempre— fama de examinador traganiños.

Dantín Cereceda: que ha estudiado las costumbres de los peces y las focas. Que tiene un gesto y un bigote boreales, árticos. Y en cuyo nombre hay una musicalidad de campanita de trineo: dantín.

Américo Castro: prestancia española —siglo XVII— frente a la rubicundez yanqui de los cursos para extranjeros.

Fernando de los Ríos: europeo profesoral. Doctor de barba negra y de lentes. Apóstol frío de internacionalismos... Llega —transeúnte— de su cátedra. A su cátedra. Y nunca falta —agradable, comedida— su visita.

Angel Sánchez-Rivero: balbuciente, de modesto. Como detrás de una claraboya —prisionera de erudición su gran viveza— sobre libros en atril.

4. Sala Médica.—*Dr. Gustavo Pittaluga: elástico y erguido, como un trapecista de goma. Gran agilidad intelectual. Gran sentido moderno —libre de prejuicios— para colocarse frente a los casos de la vida.*

Dr. Sacristán: corona su cordialidad con un gesto fuerte, helado. Una cordialidad y un gesto zaristas. Se le podría dar el título de «padrecito zar de los locos».

Dr. Gregorio Marañón: médico liberal. Qué tradición, los médicos liberales de España. Qué bien recogida por él, esa tradición. Con su idealismo, su sentimentalismo, su derivación literaria y política...

Dr. Lafora: un ademán de seguridad. Un gesto de indiferencia cruel. Un fondo de tristeza... Presencia de inmediatas y frecuentes reacciones.

5. Sala de la Joven Literatura.—*Antonio Marichalar: irreprochable, siempre. De aspecto, de maneras, de frases. Y de silencios. Hombre de los admirables silencios, y de las actitudes exactas.*

Antonio Espina: la oportunidad de su fina inteligencia. De su ingenio retorcedor. Maestro en el arte de poner banderillas al quiebro.

Ramón: la voz que lo llena todo. Tiene días fijos para ir. Y esos días se convierten en días de fiesta, adornados con lazos greguerizantes.

Jarnés: discreción garantizada. Maneras suaves. Inteligencia vivaz, rápida. Prudencia, y espíritu delicado. (Es el hombre que está en el secreto de todo.)

Basterra: desfiló por la amable Europa —toda rosa de pantorrillas— como cielos crepusculares —con nubecillas coloradas— en persecución de su estilo... —Tras el error, el sufrimiento— y tras el acierto, el oasis. Basterra, granviario, amable Europa.

6. Sala de Maestros Extranjeros.—*Han pasado por ella políticos, profesores, escritores, científicos —extranjeros— en viaje a España. Las personalidades más ingentes han tenido su puesto en la galería de la* Revista de Occidente. *Se han sentado en la tertulia de la Revista.*

Y también —en una ocasión— Juan Belmonte. Juan Belmonte fue nombrado colaborador honorario de la Revista; en honor a la espléndida tipografía gótica de sus pases de pecho (como catedrales). Y al subrayado de la ovación consiguiente.

La heterogeneidad y disparidad del conjunto hacen que la conversación se mantenga en esa cima —clara, elevada— que puede ser vista desde cualquier ladera de especialización. Sin que se produzcan desequilibrios ni incomprensiones. Sin que nunca descienda el tono por la proclividad de lo familiar o la de lo profesional: dos peligrosas caídas.

El paisaje íntimo de la Revista de Occidente *es un paisaje de altura urbana. Como su paisaje externo: abiertas las ventanas. Ya queda consignado.*

FRANCISCO AYALA

Balances y pronósticos. Como corresponde a un almanaque. A ese abigarramiento del clásico almanaque, sentenciador del pasado. Y ansioso de quebrantar el futuro. De alargar la mano a ciegas en el futuro: exponente de deseos y aprehensora de sombras.

Lo que ha dado el año 1927: resumen de las letras y de las artes. Y lo que se espera —en letras y artes— de 1928.

Sentencia y adivinanza. Rueda de la Fortuna. Almanaque.

Literatura española

E. Giménez Caballero —almanaque verbenero de nuestra literatura, vidente del pretérito, sonámbulo del porvenir— va a ser consultado.

—Vamos a ver, E. Giménez Caballero: ¿qué ha pasado en el año mil novecientos veintisiete?

—¿El año?... Ah, sí: qué ha pasado, ¿no es eso? Pues el acontecimiento del año —en España— ha sido la aparición de La Gaceta Literaria. *Un suceso que puede tener significación.* La Gaceta *no es un periódico más. Ni una revista más. Es algo distinto, que sólo puede darse en una atmósfera cultural de cierta densidad.*

Aparte este acontecimiento de proporciones desusadas, hay que señalar una notable floración de revistas —laboratorio—. Boletines literarios, editados lejos de Madrid, en un tono de aventura y ensayo. Ensayo más bien de personalidades posibles que de tendencias nuevas. Así, Verso y Prosa, *de Murcia.* Papel de Aleluyas, *de Huelva. Las mismas revistas* Mediodía *y* Litoral *no implican —en relación a las anteriores— sino un mayor lujo editorial.*

Otro suceso del año ha sido el libro de García Lorca Canciones *—publicado por esa última—. Y otro,* Pájaro Pinto, *de Antonio Espina. Y los libros de Gómez de la Serna. Y* Andalucía, *de Maroto. Y* Ejercicios, *de Jarnés.*

—¿Qué más? ¿Qué más?

—El centenario de Góngora. Un centenario con misa y todo. Bendición de bandera y juramento.

El centenario de Góngora ha producido una virulencia barroca en todos nosotros. Ha producido —además— los tres excelentes tomos de la Revista de Occidente (Antología, *por Gerardo Diego.* Soledades, *por Dámaso Alonso. Y* Romances, *por Cossío). Y el número extraordinario de* La Gaceta.

El mayor ejemplo de vigor literario —calidad y cantidad— corresponde a José Ortega y Gasset. Con su gran fecundidad inusitada: seis libros en el año:

El espectador, *V y VI.*

Tríptico: I, Mirabeau o El político; *II,* Dinámica del tiempo.

Espíritu de la Letra.

Estudio sobre el Amor.

—¿Qué más? ¿Qué más?

—La polémica del meridiano intelectual. Ah, hombre: la renovación novelística de Valle-Inclán.

El vidente da muestras de fatiga. Hay que renunciar a más minucioso interrogatorio. Aun cuando ello implique lamentables omisiones.

—El año mil novecientos veintisiete —termina diciendo en un rapto resumidor— ha sido uno de los años más movidos e interesantes de nuestra vida literaria. Refleja una espléndida vitalidad. Ejemplo: la venta de manuscritos, organizada por nosotros, es un ensayo con el que no se hubiera soñado hace unos años.

—Ahora, pronóstico para mil novecientos veintiocho.

—Mi pronóstico más seguro es el siguiente: continuará la publicación de La Gaceta Literaria. *Contra presagios y deseos de ciertas gallináceas... Y la vitalidad de la joven literatura será cada vez mayor.*

FRANCISCO AYALA

LAS TERTULIAS LITERARIAS

La Gaceta Literaria

Film de actualidades. En Madrid. Va a cumplirse un año que apareció La Gaceta Literaria. *Los jóvenes escritores se reúnen para celebrarlo.*

La Gaceta Literaria, *árbol de Noel para esta Nochebuena. Cargado con los regalos de todo el año. Bonitas fotografías y dibujos finos. Brillantes artículos. Grandes folletones. Poemas redondos y coloreados —en mapas geográfico-espirituales: libros de premio-fin de curso:* El Laurel y la Rosa. Vírulo. Mediodía. *Hasta una caja de bengalas, y una divertida artillería polémica, con batallas internacionales por la conquista de un meridiano.*

Los jóvenes escritores, reunidos bajo el árbol de Noel. Apiñados, en piña pascual.

Comienza a pasar la cinta.

Hay una pausa. Un recuerdo triste para el compañero ido: Guillermo de Torre.

¿Pensará en nosotros —desde allá, desde el Nuevo Mundo— Guillermo de Torre?

¿Velará por nosotros?... Con aquel ángel bueno —cocteauiano— era presagiable su tránsito...

Giménez Caballero quiebra la pausa fría.

—Vamos, ea. A bailar un poco. Hay que alegrarse: es Año Nuevo... Venga. Vamos. Eh, amigos. Jarnés. Ayala.

Su aire de intelectual comunista se afila en el bisel de un contraste: su alegría proletaria, queriendo romper el hielo de sus lentes intelectuales. Patéticamente.

—Eh, amigos. Vamos. Hay que alegrarse.

Y una alegría de fina sensualidad enciende sonrisas de Benjamín Jarnés. Una copita de ironía nunca está mal. Al fin y al cabo, la vida no es mala.

Nueva figura se destaca en el ecrán. Allí. A la izquierda. Más a la izquierda. Es Antonio Espina: la risa bastaría para reconocerle. Con qué ademán prestidigitador saca pañuelo verde y rojo del bolsillo del pecho. El pañuelo sale volando: pájaro pinto. Y Antonio —¿no íbamos a bailar?— se marca unos pasos de chotis. A lo chulo.

Detrás —un poquito más atrás— escucha Arconada. Con musical arrobo. Distingue. Distingue. Es hombre que distingue. Un ángel —Ravel— chorrea en su oído juegos de agua... Quietos gestos musicales. (Su pipa quiebra —crac— una ramita del bosque.)

Pérez Ferrero: automático, lleno de resortes, corta —de dentro afuera— el plano del ecrán. Manipula en el árbol nerviosamente. Intercepta la luz. Se asoma a la ventana para ver pasar un aeroplano...

Ha entrado Almagro, con aparición súbita. (Ha entrado, y ya quiere marcharse.) Viene embozado en su bondad: las frases exactas y afectuosas se le desbordan.

Año Nuevo. Arbol de Noel. (Terminará marchándose con su mejor amigo. Y el film quedará cortado. Sin operador.)

Maroto, híspido, absoluto y disconforme —alma mística, en definitiva— sueña paisajes extremos —entre Nueva York y la estepa siberiana— a la sombra artificial del árbol cristiano.

Hay una persona más: recrudecida su condición de sombra cinematográfica. Una persona que personifica al público inteligente. Muchos actores; un solo espectador. Silencioso. Quieto en su asiento. Fiel —desde el primer día— a su íntima consigna. Desde el día en que llegó de su tierra, con el oído lleno de nombres. Avido de visualidades y proximidad desinteresada.

Indispensable su presencia en esta conmemoración. Su presencia alentadora y confortante, como su sonrisa de buena fe.

Comienza la música, con golpes de jazz. El árbol sacude sus frutos metálicos. Los rostros se animan. Caen libros deshojados. Un brazo en alt...

En Zurich —noticiario—. Las muchachas suizas, tan aficionadas a las carreras de esquís...

FRANCISCO AYALA

LO QUE HA DADO 1927. Y LO QUE SE ESPERA DE 1928

Artes plásticas

Acontecimiento del año —en España— para las artes plásticas ha sido la actividad crítica de Antonio Espina. Antonio Espina ha comenzado a escribir sobre arte. Y —automáticamente— se ha colocado en el puesto que le corresponde. Es decir, a la cabeza.

En primer término, su gran inteligencia. Su gran finura.

Pero además, ese nimbo maravilloso del arte nuevo —el reciente e inesperado valimiento del joven—. Que llena de seguridad sus palabras.

Y que le ha convertido —a Espina— en la autoridad buscada. En el más deseable profeta.

—El año mil novecientos veintisiete —comienza diciendo—, como el mil novecientos veintiséis —las nuevas tendencias empiezan en mil novecientos veinticinco—, se ha caracterizado por no tener carácter. Los autores y las obras que han destacado en el mundo del arte son los consabidos del viejo «ultimismo» que viene imponiéndose desde hace varios años. Muchos. ¿Formas, estilos, personalidades? Muchos también. Pero, claro, no se hace un Partenón cada centuria, ni siquiera se pinta una Ronda de noche *o un* Arlequín *picassiano —si gustáis— cada cincuenta años.*

El momento es de tregua y expectativa. Lo que Franz Roh ha denominado globalmente «expresionismo» (término que abarca: cubismo, creacionismo, futurismo y ultraísmo) se halla en plena liquidación.

Ha durado veinte años, y ya es bastante. Dentro de tres o cuatro, todo esto se habrá olvidado. Como ahora yace olvidada la pintura impresionista y la escultura conceptista, a lo Mestrovic y Rodin. Pero sería un error creer que las llamadas escuelas de vanguardia han transcurrido sin pena ni gloria por la historia del arte contemporáneo.

Ellas han originado enfoques, ideologías, disciplinas libérrimas y profundas, que no podrán menos de tener en cuenta los creadores de la obra futura.

(Lo único lamentable para los espíritus aventureros es que la gran guerra del arte, la gran guerra que la burguesía universal execró bajo el rótulo genérico y despectivo de «modernismo», ha terminado. Nos hallamos en pleno armisticio. En lo sucesivo, a lo más que podrá aspirarse será a pequeñas guerras civiles o escaramuzas de bandolerismo.)

Respecto a lo que espero del año mil novecientos veintiocho, no sé qué decir. Ya he afirmado en diferentes ocasiones que en los pintores y escultores más fríos de sensibilidad se nota el deseo de encontrar una fórmula intermedia entre las ortodoxas del siglo XIX y las revolucionarias, que han prevalecido en este primer cuarto del siglo XX.

Hay que añadir la muy visible sugestión que vuelven a ejercer los primitivos flamencos. Sobre todo en los retratistas del posexpresionismo —realistas mágicos de Franz Roh—. La escultura, menos agitada siempre que las otras artes plásticas, seguirá sin duda obedeciendo a la corriente profunda de los clásicos. Y de vez en cuando —esporádicamente—, a la emoción maquinaria y a la moderna psicología arquitectural.

FRANCISCO AYALA

LAS TERTULIAS LITERARIAS

Pombo

Tiene razón Gómez de la Serna. Tiene razón cuando —alguna vez— se ha lamentado de que no se le estudie en serio. De que nadie se le acerque con verdadero propósito crítico.

Cierto. Espanta lo ingente de su personalidad. Y distrae lo pintoresco. Y desconcierta lo renqueante e inseguro.

Cierto. Falta estudiarle; no ya como a monstruo de feria. Mejor, como a pieza de museo.

Hay que discriminar en él lo que tiene de bueno —de moderno, o, más bien, de precursor de modernidad— y lo que es pura escoria. Pura impureza.

Cuando esto se haga, ha de verse —sin sorpresa de nadie— cómo el signo más influyente en Ramón —en casi todo él— es un número romano: XIX (XIX siglo).

Su desgana del cine —no obstante la maravilla de Cinelandia, escrita de espaldas al ecrán—; su miedo al automóvil, a la velocidad, que le llena de livideces y balbuceos, pudieran ser, entre otros mil, sínto-

mas de su raíz decimonónica. Completados por esa actitud tan erguida y directora —de hombre del pescante— que adopta en la tertulia de Pombo.

(Pombo: viejo e incómodo café. Otro síntoma.)

Y otro síntoma aún —si se quiere—: su amistad especial con gentes de temperamento abrupto y castizo. Desde el castizo genial —Solana— hasta el pardillo bellaco, gracioso, de posada y taberna.

Ramón: primera piedra de la cripta.

Estos amigos antiguos: estrato básico y permanente. Núcleo de la tertulia.

Alrededor de este núcleo gira —materia siempre cambiante y siempre igual— lo que pudiera llamarse brigada móvil de las letras. Y también brigada obrera.

El Sr. Rodríguez —de Alicante— que viene para hacer oposiciones a Hacienda. Y que ha querido conocer a los escritores. El Sr. López —de Toledo— que ha venido al mundo. El Sr. González —de Vigo— que trae un asunto de conservas. Y que también escribe. El Sr. Pérez —de Cáceres— que viene a luchar, armado de unos sonetos... Y otros muchos señores. De otras muchas procedencias.

Ramón los acoge a todos con un espíritu franciscano. No quiere oír hablar de hostilidad del ambiente. Todo el que lucha tiene —por ese simple hecho— su simpatía activa. (¡Ha luchado él tanto!...)

—Vuelva usted por aquí, Sr. Percebea. ¿Volverá usted? El sábado. No se le olvide, ¿eh?: el sábado. ¡El sábado, amigo mío!... (Hay que renovar esto. Hace falta gente joven.)

Admirable campechanía.

A pesar de este criterio amplio —y hasta de una espontánea selección inversa— todavía no se ha convertido por completo el café de Pombo en un Asilo de deficientes mentales.

Porque —todavía— acuden a él —de cuando en cuando— algunas personas de inteligencia fina. Y de presencia —claro está— marginal. En honor a la excepcionalidad literaria de Gómez de la Serna. En honor a su significación —punto inicial— en el arte nuevo.

Antonio Marichalar sacude, en ocasiones, con su figura y su sonrisa actuales el polvo castizo del ambiente.

Y Antonio Espina. Defendido por las aristas de su ironía.

Y el portugués Almada. Y Jarnés: homo patientissimus. Y Arconada. Y Pérez Ferrero.

Y otros, menos dóciles al requerimiento, o más escurridizos.

Un broche digno de ella, cerraba esta tertulia pintoresca: el falso Pirandello. Pirandello, de inexcusable mención. De recuerdo emocionado.

Hoy... Ha muerto la flor de Pombo. Ese farsante. Ese miserable, exacto cumplidor de su oficio, que por dos pesetas y el café, hacía el cuotidiano melodrama.

Era un hombre admirable, Pirandello. Con un gran sentido de la dignidad y del humor. Y de la inhibición oportuna. Con un arranque gentil y un escape innoble.

La flor de Pombo. El único ejemplo de ingeniosidad que allí podía recogerse. Y —tantas veces— el único ejemplo de inteligencia en acción. (La pasión —allí— es actitud normal de la inteligencia.)

Pobre Pirandello. Pobre Yorck. Muerto tú...

FRANCISCO AYALA

LO QUE HA DADO 1927. Y LO QUE SE ESPERA DE 1928

Literatura extranjera

Antonio Marichalar tiene un primer aspecto de recordman. *Un aire deportivo. De los más distinguidos deportes: Motorista literario de las grandes velocidades y distancias. Alpinista de alturas gélidas. Cazador de amplios panoramas...*

Más tarde es cuando se nota cómo su impulso largo está hecho de exactitudes. Su entusiasmo, de precisión y finura. Su limpieza deportiva, de un pudor extremo, que le veda excesos, y le lleva a lo destilado y puro.

Antonio Marichalar: su opinión sobre literatura extranjera. Resumen de sus excursiones de todo el año. Y pronóstico para el que viene.

Ha dicho:

—Limito, por lo pronto, y a estos efectos, «literatura extranjera», a francesa e inglesa, que son las que sigo más detalladamente. De las otras estoy mal informado.

Libros franceses recibo a razón de uno diario. ¿Cómo citarle a usted los mejores, y para qué hablarle de las últimas obras de Gide o de Massis, de P. Morand o de Duhamel? Toda la crítica habla copiosamente, y todo el mundo las ha leído (aun cuando se demuestre lo contrario). Prefiero señalar dos libros que considero esenciales, entre toda la producción del año, y que no han merecido, apenas, la atención de un serio comentario: Thérèse Desqueyroux, *de Mauriac, y* Le gant de crin, *de Reverdy. Al destacarlos, aquí, alivio el remordi-*

miento de no haber escrito, todavía, nada yo mismo para llamar la atención sobre ellos.

De las revistas, Commerce *creo que es la más interesante, ahora.*

En Inglaterra hay una autora que acaba de dar un libro precioso: To the Lighthouse, *de Virginia Woolf. Una Proust, mujer e inglesa, y con una técnica mucho más moderna. Jamás se ha traducido nada suyo al español, que yo sepa. En Francia se anunció un tomo suyo, y algunos fragmentos han aparecido en revistas; pero no es bien conocida.*

Los acontecimientos literarios ingleses han sido: Shakespeare, cuya bibliografía se aumenta de continuo; este año ha visto desde el libro que el Reverendo Robertson dedicó a los eternos Sonetos, al opúsculo de T. S. Eliot investigando las reminiscencias que hay en él del estoicismo de Séneca. Blake y su centenario, rico también en comentarios. Los filósofos se obstinan en sus teorías: Santayana escribe sobre Platón y la vida espiritual, Bertrand Russell explica por qué no es cristiano, y Whitehead atrae la principal atención con sus interesantes tesis. Yeats escribe sus memorias. Destaca un poeta joven: H. Read, perteneciente al grupo más fino y más prometedor acaso de la literatura presente. En América los mejores siguen a la sombra que les señala The Dial *(a pesar de sus mezclas), y caen algunos volúmenes como horas, al mercado.*

Respecto a lo que espero para 1928 —y aparte las sorpresas que nos estén reservadas— espero más y mejor de los mismos que este año me han interesado.

Creo, más que en las obras, en las canteras de donde se arrancaron, y si me han gustado los libros últimos de Mauriac y Reverdy, no es tanto por lo que me aportaron, como por la avidez que lograron despertar para sus futuros hermanos; a los libros que me dejen harto, prefiero los que me dejan sed... para el año próximo, y de esos son los citados.

FRANCISCO AYALA

LO QUE HA DADO 1927. Y LO QUE SE ESPERA DE 1928

Teatro

Melchor Fernández Almagro, consultado sobre el teatro, tema de su casi diario enjuiciamiento, contesta:

—Asisto por obligación —gustosa algunas veces— a todos los estrenos de Madrid. Pero me falta la afición necesaria para apurar por la lectura las novedades teatrales de fuera. Gusto de seguir indistin-

tamente todos los géneros literarios... y aun los no literarios. De modo que yo no sería nunca ese catedrático que cree en la importancia exclusiva de su asignatura. En parte alguna concibo menos al especialista que en el teatro: cosa influida por tantas otras, desde la literatura hasta la plástica.

Además: el gran teatro del mundo —sin comillas, porque no aludo a Calderón— me interesa mucho más que el otro, el contrahecho, el del escenario propiamente dicho. Cada época y cada país producen espontáneamente el género de farsa que mejor le conviene. Alrededor nuestro, sin ir más lejos, se representa un colosal esperpento, que interesa mucho al que lo sabe ver... Desde luego, ninguna obra teatral de las muchas que la temporada última fabricaron los escritores, le supera en motivos de atención y sorpresa.

Por lo que hace a piezas concretas del repertorio teatral extranjero, he de confesar, por ejemplo, que Jean le Maufranc *y* Le dictateur, *de Jules Romains, me han divertido muy poco. Me ha impresionado leer* L'amour magicien, *de Lenormand, a quien tengo por un admirable removedor de temas.* Diana e la tuda, *de Pirandello, no me ha dado ocasión de renovar las grandes impresiones que me causaron* Sei personaggi *y* Enrico IV. *Cerrado —si no me equivoco— el ciclo pirandelliano, la comedia italiana no ofrece gran interés, a pesar de Bontempelli. Mi expectación va hacia lo que produzcan un Natanson, un Pellerin... Claro que no desespero de Bernard Shaw, quien me satisface sobremanera por lo mismo que se olvida la mayoría de las veces de que está haciendo teatro.*

Por lo que hace a la temporada española que se inicia, a nadie se le puede ocultar la singularísima significación de Mariana Pineda, *de Federico García Lorca. Gracias a él, puede renovarse por completo el lenguaje poético en nuestro teatro. Así como Claudio de la Torre trae otro pensamiento, otro mecanismo teatral... Pero su* Tic-Tac *no ha encontrado todavía el actor o empresario que necesita él y que necesitamos todos. Que necesitan otros autores: cuantos quieran redimirnos de la trivialidad, de la chabacanería, de las mixtificaciones imperantes.*

FRANCISCO AYALA

Atocha (Hotel Nacional)

El puerto de Madrid está desintegrado. Tiene su paisaje en la Estación del Norte (Rosales). Su ambiente —popular, cambalachero, trepidante y movido— pertenece a Atocha. La Puerta de Atocha ha sido siempre el puerto de Atocha. El gran puerto de Madrid.

Cuando todavía no estaba edificado el Hotel Nacional, ya existía la tertulia del Hotel Nacional. Se hacía presentir —como necesidad ineludible del punto estratégico— un hotel impersonal, que neutralizara un poco lo pintoresco del sitio. Sitio crucial. De ida y vuelta. Lugar para la entrevista rápida, antes —un momento antes— de la salida del tren.

En un principio estuvo formada esta tertulia por escritores del antiguo régimen poético, a los que no hay por qué nombrar: cadáveres insepultos aún.

Algo más tarde acudió Gómez de la Serna. Después, el pintor Barradas. Y a su alrededor, un grupo de escritores jóvenes, de ímpetu renovador —más o menos efímero—, tan pronto surgidos como desaparecidos.

Otros, que hoy tienen personalidad destacada, asomaron al mundo literario por aquella ventana.

El escultor Alberto, Benjamín Jarnés, García Lorca, Rivas Panedas y Humberto Rivas, el dibujante Garrán, Guillermo de Torre, el argentino Borges, el escritor polaco Marjan Paszkiewicz y su connacional el dibujante Wladyslaw Jhal, integraron —entre otros muchos— aquella tertulia.

Ultimamente —este mismo año— nos hemos reunido allí, con carácter inestable (nada de establecido ni de fundado), Giménez Caballero, Salazar Chapela, Jarnés, Pérez Ferrero, Arconada, Fernández Almagro, Antonio Espina, Francisco Bores y yo.

La tertulia literaria del Hotel Nacional existirá siempre. Sitio insustituible de cruces viajeros, da espontaneidad y efusión de despedida, y tiene el encanto y la estabilidad de las integraciones: Hotel —cosmopolita, pero— Nacional.

Música

Lo que importa en arte —dice, consultado, César M. Arconada— no es la buena cosecha, sino la mala tormenta. Porque guardar es lograr. Y en arte, lo logrado es lo acabado. Entre el farmacéutico que despacha las fórmulas y el químico que ensaya nuevos resultados, preferimos siempre al químico. Es cierto: tal vez se abrase en la llamarada, tal vez incendie su laboratorio. Pero el futuro está en la redoma del que experimenta; no en la probeta del que despacha.

Cada época es una tormenta seguida de muchas cosechas. Para el hombre gozoso, que mira los problemas desde las ventanas del granero, acaso el óptimo cosechar puede satisfacerle. Pero el crítico —trabajador en ambulancia— no puede ser un hombre de aforo, sujeto a una panera bien aprovisionada. Al contrario, debe ser el hombre de caminos, en desasosiego hacia la tormenta —hacia la conmoción— con todos los riesgos y todas las promesas. Sólo se concibe al crítico siendo cronista de la guerra, en el campo de operaciones del arte. Y por lo mismo, en la lucha, en la vanguardia. Presintiendo. Previniendo. Atrás, en la retaguardia, bien están los historiadores. Pero un crítico, ¿cómo puede servirse de sus prismáticos de perspicacia dirigiéndolos sobre un campo ya conquistado?

La crítica no está fundamentalmente al servicio de una hazaña, sino de una causa. Y cuando se canta una hazaña, no es sólo por el mérito particular de ella misma, sino porque representa el triunfo de lo que se anhela que triunfe. La crítica debe ayudar descaradamente a los amigos frente a los enemigos. Porque esos amigos son unidades de un ejército. Y ese ejército es unidad de una causa que debe imponer su victoria. La verdadera crítica es siempre apasionada y parcial. Como toda lucha. Como toda ardida acometividad. En la línea de fuego no son posibles los equilibrios diplomáticos. Felizmente, todavía hay guerra. Todavía hay pasión.

No es tarea muy agradable hacer un examen de calendario. El almanaque representa la cotidianidad, la divisibilidad. Los hechos sucedidos, encadenados. Los acarreos de cosecha. Lo pequeño. Lo normal. Cuando algo verdaderamente grande acontece, se desborda por encima de toda cuadriculación. Sale del fanal de una fecha para llenar el ámbito de una época. No cabe en la ficha, en el anaquel, en la caja. Cuando hay que hojear el almanaque para buscar el recuerdo es que nada hay vivo, grandioso, capaz de llenar el ambiente de electricidad, de potencialidad.

Desde la cima de un interés musical, en el trance de hacer retrospecciones por el almanaque, yo quisiera poder destacar una nebulosa mejor que un conjunto de clasificadas estrellas. Es decir, la tormenta mejor que la cosecha. Pero las conmociones, las obras explosivas —agrias, destructoras— no se producen con facilidad. Para la historia, un año es una medida micrométrica. Pueden sucederse muchos años sin que aparezca obra destacable, pina sobre la época. Años tal vez abundantes, tal vez logrados de buena cosecha. Pero en declive. Tranquilos. Monótonamente llanos.

Conciertos. Operas. Virtuosos. Festivales. Estudios. Actividad en París, en Madrid, en Viena, en el mundo. He aquí la cosecha del año. Cada hecho, resguardado —o dormido— en su celdilla del momento, se desplaza de la actualidad, acaso hacia el olvido: el subsuelo más habitado de la historia... Destacar, descubrir el envoltorio de un hecho, puede tener un peligro: el peligro de descubrir una cosa muerta —una momia—. Actividad de gran mérito para un arqueólogo, pero no para un crítico, que debe operar siempre con elementos vivos y significativos.

Yo no sé qué interés puede tener el perdido concierto —en París, en Madrid, en Viena—. O la vieja obra retirada. O la nueva obra olvidada. O el prodigio del virtuoso, admirado por los burgueses. O el aplaudido director. Yo no sé qué interés puede haber en destacar un simple grano de una parva cargada de ellos. Existieron. Cumplieron su función social. Pasaron. Pequeños hechos sin maternidad, sin sucesión, muere su rescoldo cuando se apaga la llama. Enhebran unas horas de atención en la circularidad donde se producen. Al final de esas horas se rompe el hilo del hilván y la tela queda descosida.

Pero a veces conviene bucear entre los átomos. En arte, un átomo no es precisamente una tormenta, pero puede muy bien ser el principio de ella. Desde luego, para un crítico siempre es más interesante un átomo muy pequeño que una momia muy grande. Muchas veces, el átomo —como el ensayo— carece de trascendencia. Se pierde también. Se inutiliza. Otras —muy contadas veces—, un microbio considerado como insignificante trae en su organismo la fecundidad de un futuro grandioso. Quién sabe si en este año —desde el futuro— tiene más importancia que Beethoven esa desconcertante y desagradable música en cuartos de tono, que unos compositores checos, Aloïs Habe y Miroslav Ponc, han llevado a París. O el Ballet mecánico, *de George Antheil, y* Aeroplano, *de Emerson Withorne, músicos bajo la sombra de los rascacielos. O el espectáculo italiano* Pantomima futurista. *O la* Sinfonía para jazz, *de Kurt Kern.*

Todo el año musical ha estado bajo la segura advocación de Beethoven. Nada menos peligroso para la admiración. Nada más peligroso, en cambio, para el exceso. Pero no está mal que a cada santo le llegue su novena. Y repito ahora lo que he dicho en otro lugar: este campaneo beethoviano no ha sido sólo lirismo de fiesta, sino emoción de culto. Siempre está bien ese rebote de sonidos —honor al santo— en la mañana de romería. Las infantiles campanas de las ermitas tienen de simpático esa significación de juego, de vocerío, de desbordamiento, de puro sonar. ¡Pero el imperio de la recia voz que llama al culto! Ya está: la secta, el fanatismo, los beethovianos. Una romería, este año, en honor de Beethoven —baile, campanas, fiesta, sol. Y al anochecer regreso a casa— no hubiera estado mal. Pero que durante toda la vida se nos imponga el escapulario y la comunión diaria en su memoria, no es posible. Preferimos ser herejes y morir a manos de la santa inquisición de la burguesía piadosa.

Otro de los acontecimientos destacables ha sido la Exposición Internacional de Música celebrada en Ginebra y en Francfort, coincidiendo esta última con los festivales que celebra, todos los estíos, la Sociedad Internacional de Música Moderna, institución admirable, regida desde Londres por el musicólogo J. Dent y que va en circuito por el mundo, haciendo no pequeño servicio de protección y difusión a la música moderna. Conciertos. Representaciones. Concursos. Músicos nuevos. Secciones retrospectivas. Autógrafos de Rameau, Mozart, Bach, Wagner, Berliotz, etc. La música es admirable: se permite caprichos internacionales. Puede ser, como dijo en un discurso M. Robert Bory, «factor de la paz»: hablaba desde Ginebra.

Los bailes rusos —agrupación occidentalizada— también tienen grandes servicios prestados a la música nueva. Las novedades que este año ha llevado al teatro de Sarah Bernhardt no han dejado de tener interés. Una obra del inglés Berners, Le triomphe de Neptune. *Otra del joven músico francés Sauguet,* Chatte. *Una de Prokofieff, exaltadora de la revolución rusa,* Le Pas d'acier. *Y, por último, la ópera oratorio de Strawinsky,* Edipus Rex. *Strawinsky —el músico representativo de nuestra época— hace triunfar sus paradojas. Es genial siempre, aun cuando juegue con el fuego peligroso del melodismo italiano. Aun cuando juegue, como ahora, con el latín, con el oratorio, con lo religioso, con la grandiosidad de la tragedia griega.*

En España, las actividades musicales no marchan con muy buenos vientos —en Madrid sobre todo—. Es una lástima, pero no merece la pena entrar en pormenores. Lo que sucede con la ópera es algo indignante, que durará siempre, mientras no se cambie el procedimiento de dirección. Las novedades de este año han sido la estupidez de

Los cuentos de Hoffmann *y el rodar de una cabeza ensangrentada por el escenario* —Francesca da Rimini—. *Y siguen desconociéndose las obras de Pedrell, de Albéniz, de Granados, de Falla. Y toda la producción extranjera que está en la otra orilla del repertorio italiano para uso de tenores. Y la ópera tiene un controlador oficial: el comisario regio. Un voto de gracias para todos.*

Conciertos con muy escasas novedades. Homenajes a Beethoven dando vueltas por la pista de las sinfonías. Al llegar a la novena, un éxito grandioso. (Pero Fidelio, *en Viena y en Milán.) Una nueva sala de música al frente del maestro Lasalle. En las sociedades privadas, conciertos más o menos aburguesados. La Orquesta Filarmónica, en descenso, después del esplendor de sus años de Price.*

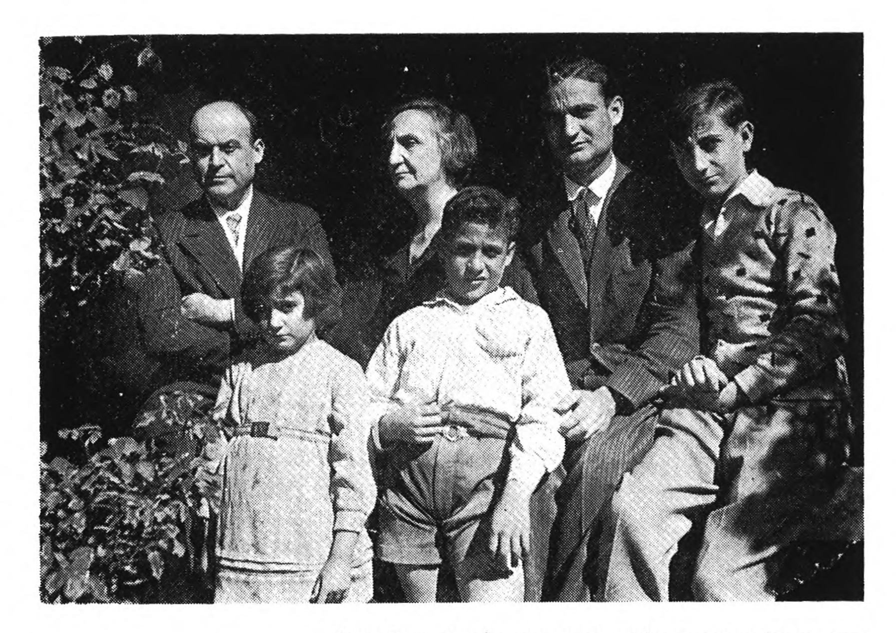
Es justo destacar los conciertos de primavera que el maestro Arbós dio en el Teatro de la Zarzuela, al frente de su Orquesta Sinfónica. Con muy buen criterio, no se limitó a conmemorar a Beethoven, sino que prestó un decidido apoyo a obras de nuestros músicos contemporáneos. De esta protección salieron al público una obra del músico vasco Pablo Sorozábal. El Canto a Sevilla, *de Turina.* Don Quijote velando las armas, *de Esplá, y la* Sinfonietta, *de Ernesto Halffter, entusiásticamente aplaudida y reveladora de uno de los talentos más seguros de nuestra juventud.*

Y de Falla, un homenaje en Barcelona. El estreno de su Concierto. *Telegramas de elogios recibidos de todo el mundo...*

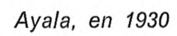
¿Para el próximo año? Quién sabe lo que puede pasar en el mundo. Desde luego, en España no espero ninguna tormenta devastadora. Ya quedaríamos satisfechos con una buena cosecha. Ya sería bastante con acarreo de labor entusiasta, por todos los que tienen dominio en las actividades musicales de nuestro país.

FRANCISCO AYALA

54 West 16th Street
NEW YORK, N. Y. 10011

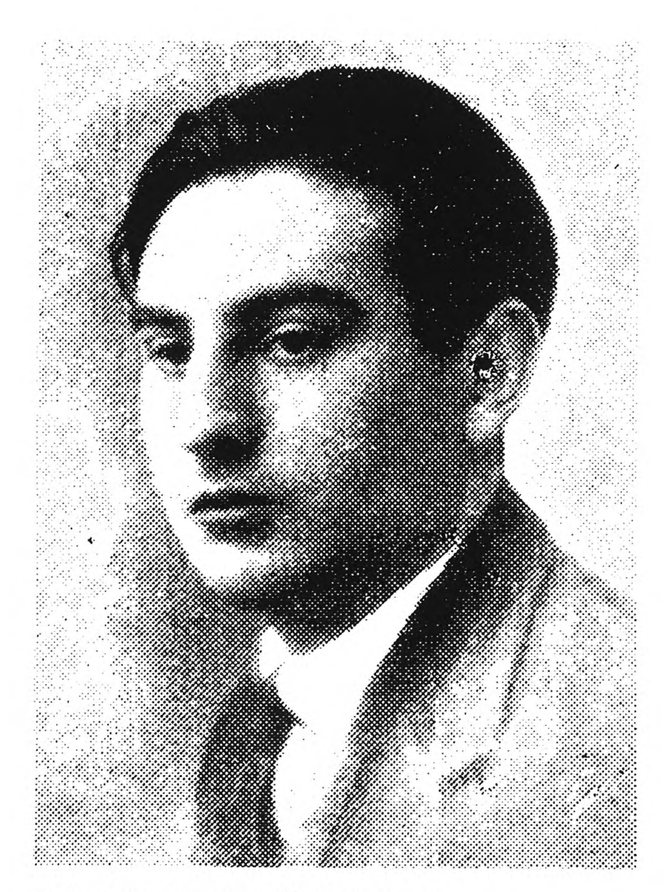


Francisco Ayala, con sus padres y sus hermanos

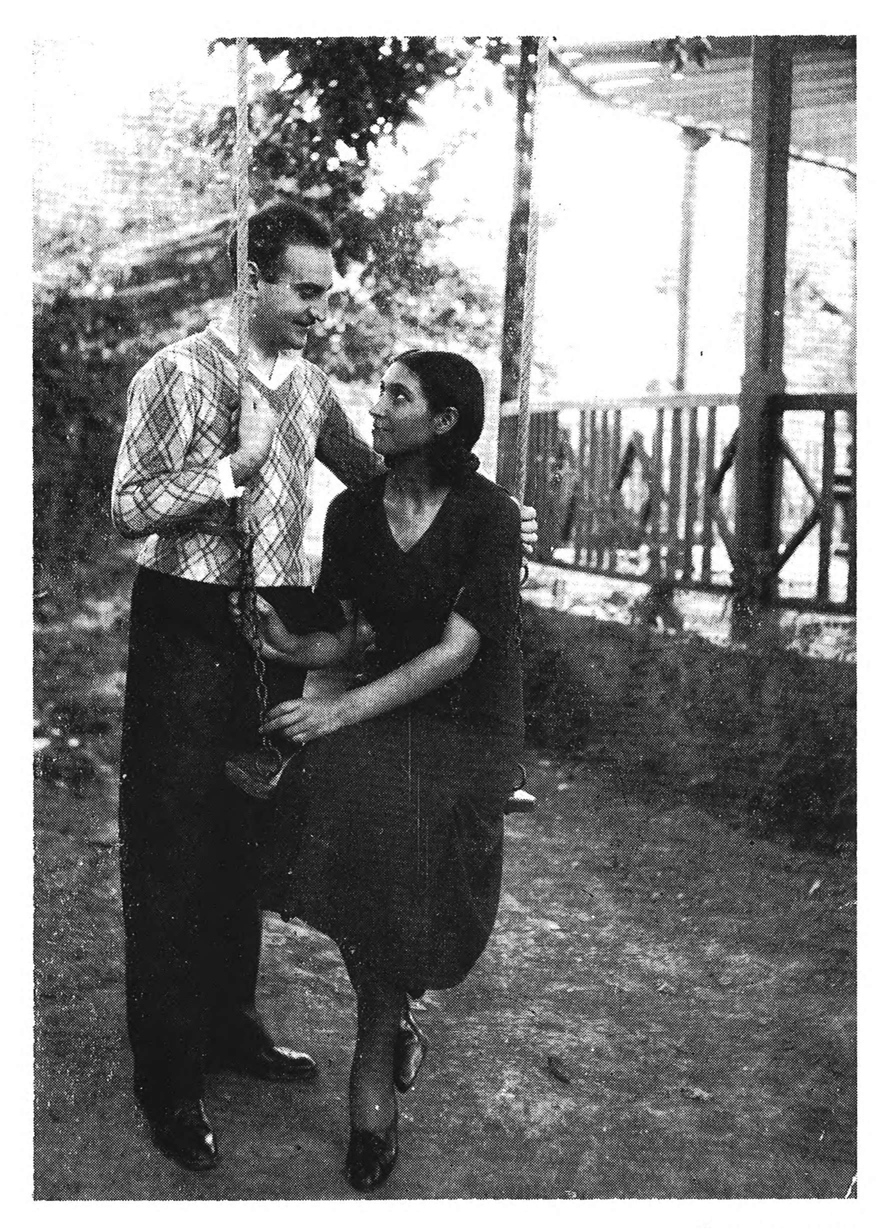


Ayala, en 1930

En 1931



En la época en que publicó su novela «Historia de un amanecer»



Con su esposa

Pan Francisco Ayala García Duarte, I. legační tajemník španělského vyslanectví v Praze

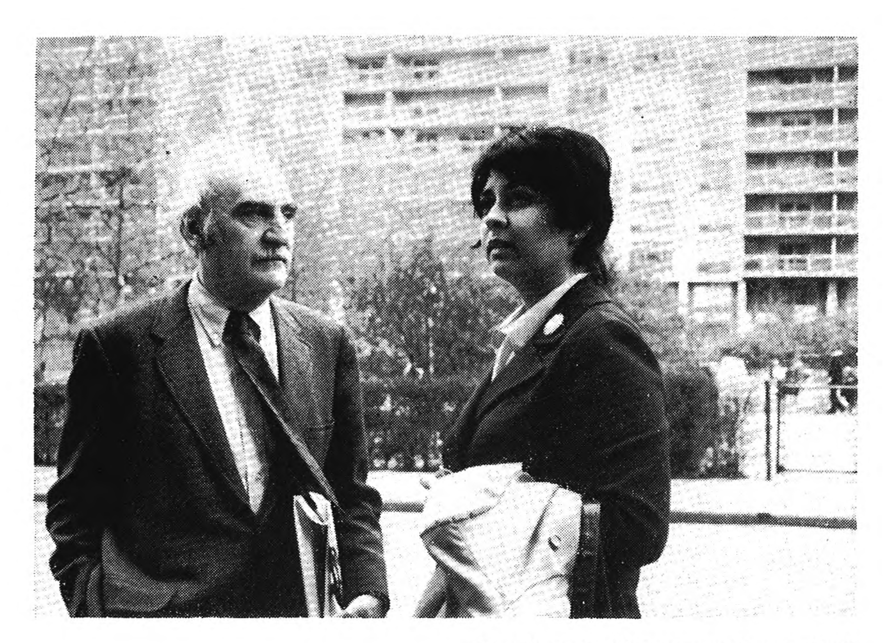
..............................JEST ČLENEM DIPLOMATICKÉHO SBORU.

Podpis majitele průkazu:

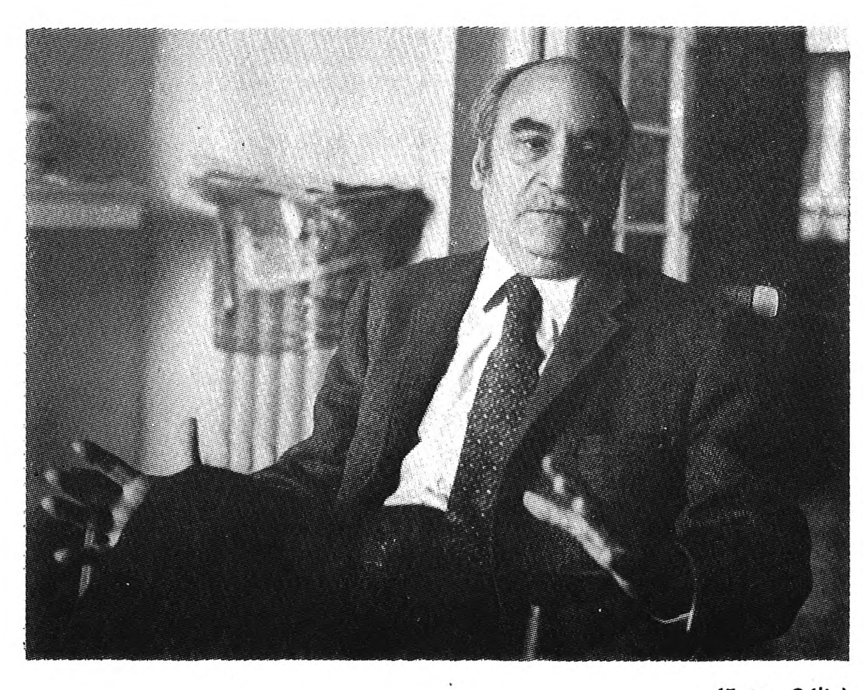
V Praze dne 1. ledna 1938.

ŠEF PROTOKOLU

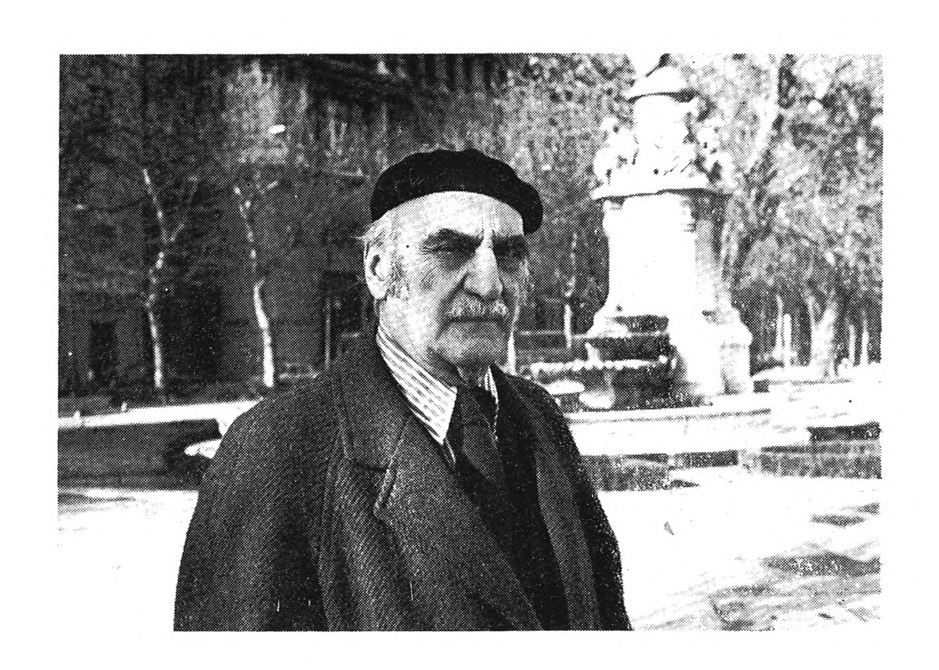
Con su nieta Juliet Mallory, en Nueva York



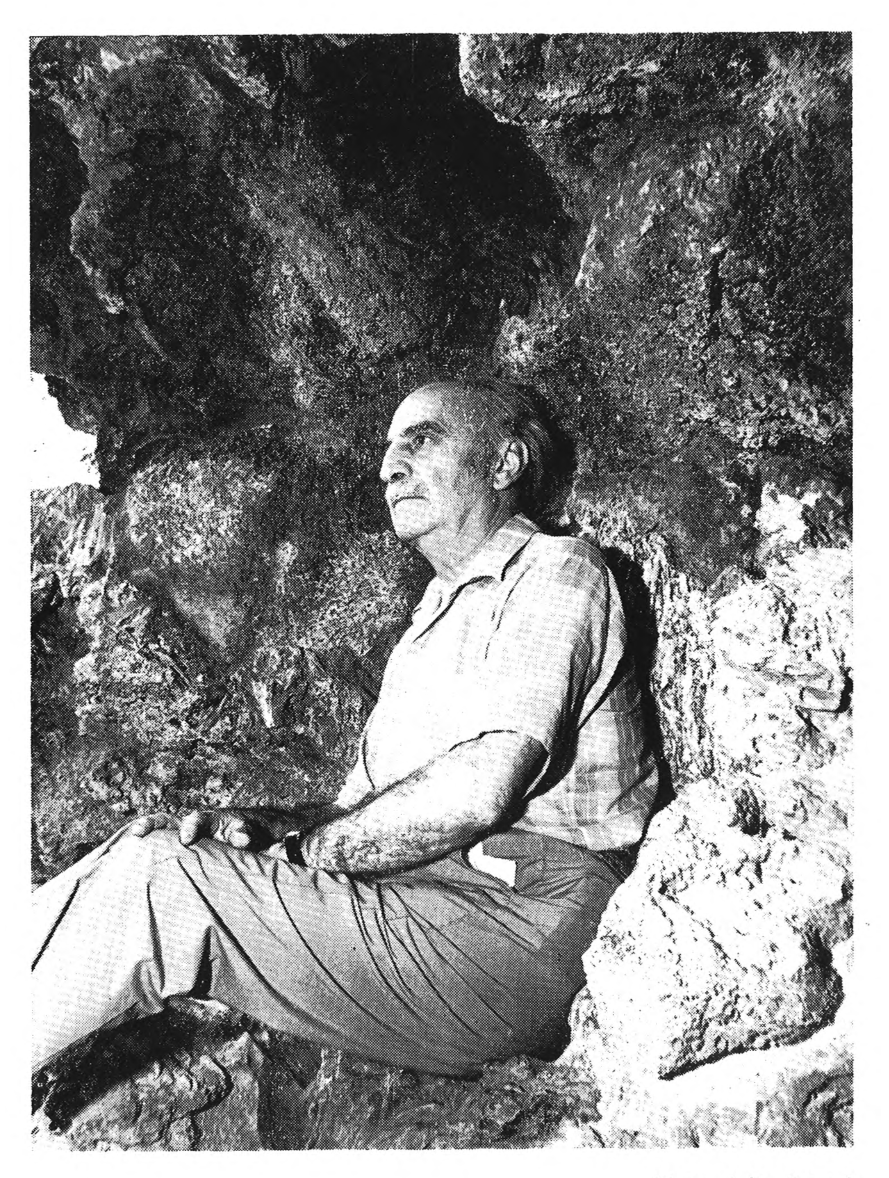
Con Rosario Hiriart, en Nueva York



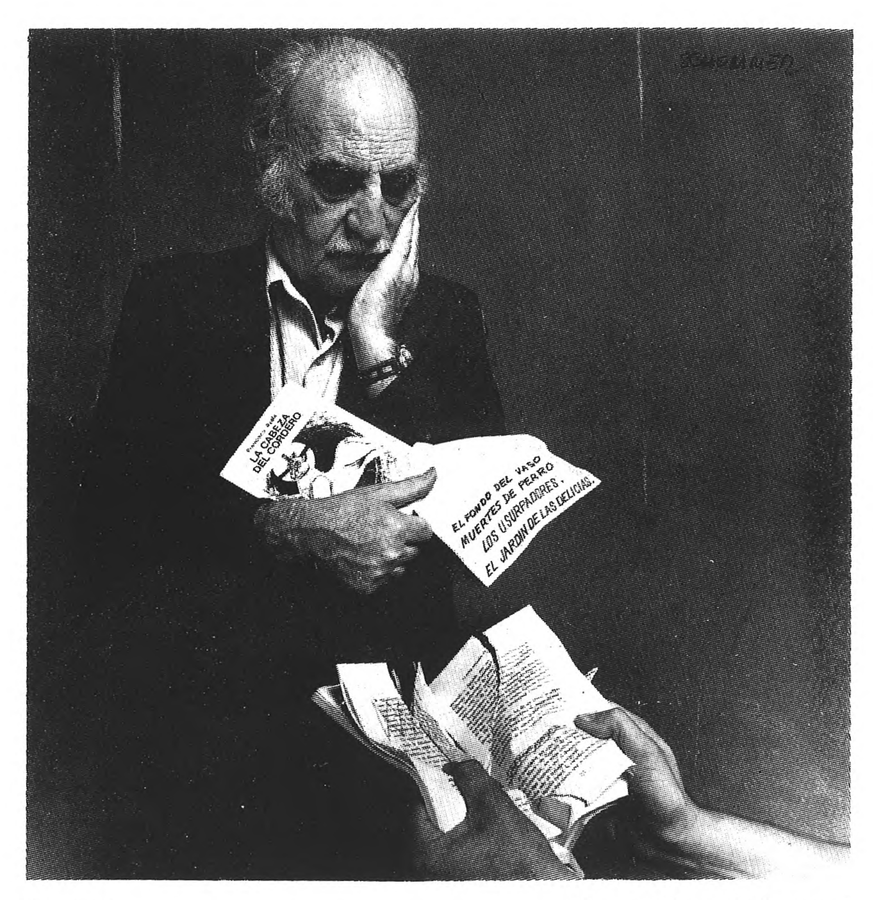
(Foto: Cáliz)



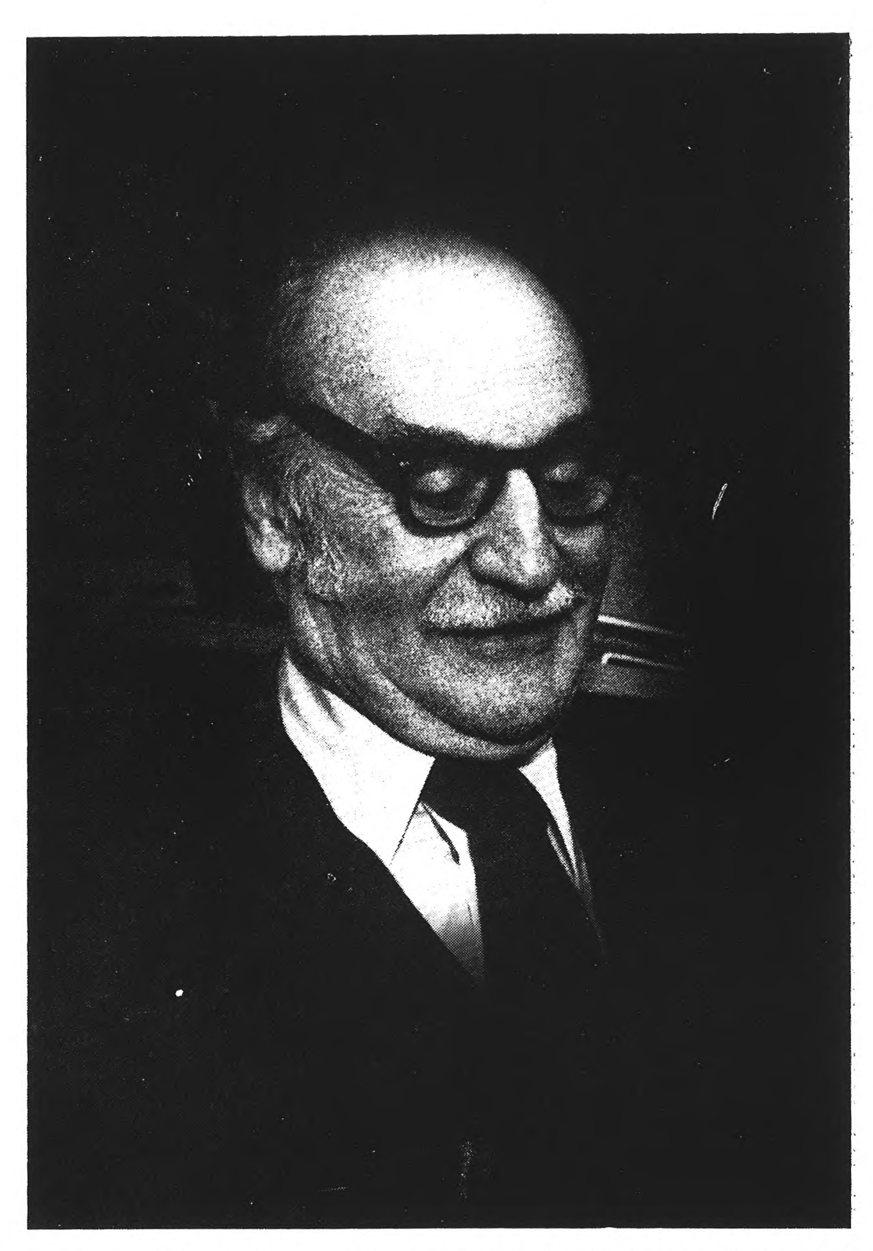
Ayala recibe el título de Doctor «Honoris Causa» en Western University. Julio de 1977



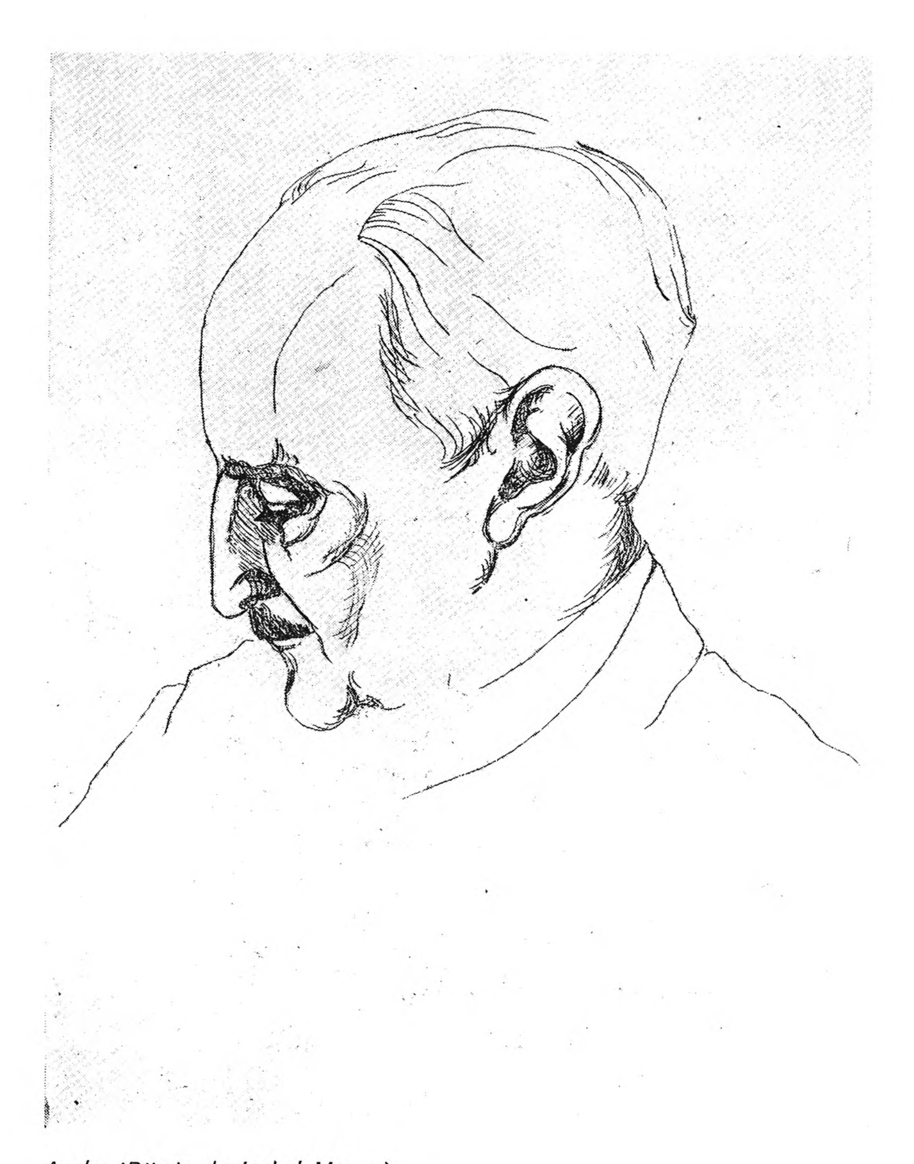
(Foto: Julio César)



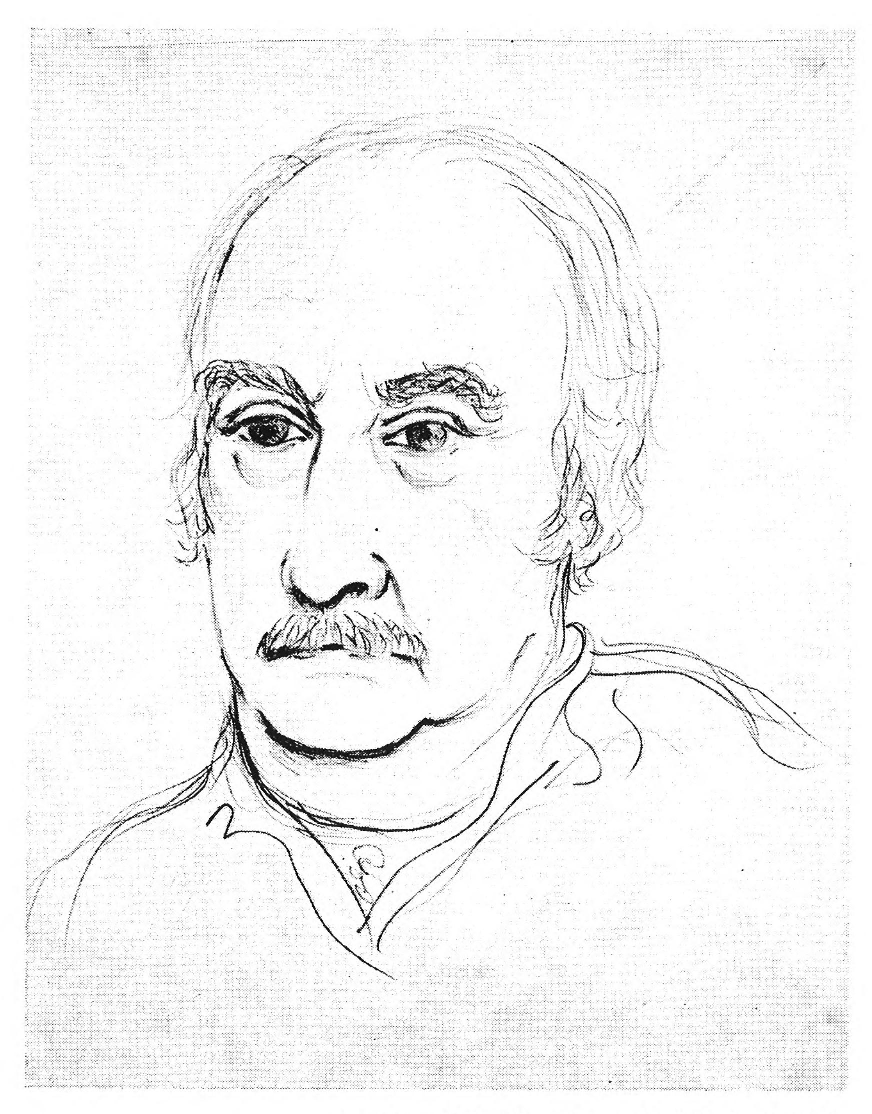
En 1974 *(Foto: Alberto Sohommer)*



Durante el homenaje que amigos y alumnos le tributaron en Nueva York con motivo de su septuagésimo aniversario.



Ayala. (Dibujo de Isabel Moncy)



Apunte a lápiz, dibujado por la hija de F. Ayala

MIMESIS, NÉMESIS

Después de habernos hecho contemplar los diseños y colores maravillosos de la extática mariposa, invierte con mano delicada el coleccionista su pequeño sarcófago de cristal para mostrarnos otra maravilla: por el reverso, las alas simulan una hoja seca con sus tonos ocres, sus nervaduras, y hasta —alarde virtuoso de la naturaleza artista— esas manchitas de moho y esos agujeritos del follaje otoñal.

¡Admirable Kal-lima philarcus, admirable spiridiva! Hace tiempo ya que cesó tu florido parpadeo en el aire luminoso; y ahora, inmóvil, impávida, eres tú la hoja muerta con cuya engañosa apariencia ~~protegías~~ solías proteger tu vida contra los pájaros voraces.

(Manuscrito de Ayala)

ESCRITOS SOBRE LA PERSONA Y LA OBRA

FRANCISCO AYALA: VIDA Y OBRA

(Ficha biográfica preparada por ROSARIO HIRIART)

VIDA

NACIMIENTO

Francisco Ayala nació en Granada, Andalucía, en la calle Canales, número 11, el 16 de marzo de 1906, a la 1:00 a.m.

Fueron sus padres don *Francisco Ayala Arroyo,* nacido en Málaga (hijo de don Vicente Ayala Gignar, natural de Málaga, y doña María de los Dolores Arroyo Gavilanes, natural de Sevilla) y doña *María de la Luz García-Duarte González,* nacida en Granada (hija de don Eduardo García Duarte y doña María Josefa González, naturales de Madrid). El abuelo paterno fue magistrado, «la familia de mi padre tenía ideas bastante tradicionalistas», eran terratenientes andaluces, «usted sabe lo que significa un terrateniente andaluz desde el punto de vista sociológico e ideológico; pienso que mi familia paterna tenía una mentalidad más bien feudal, lo contrario a la familia de mi madre». Su abuelo materno, don Eduardo García Duarte, fue médico, catedrático y rector de la Universidad de Granada, como también fueron catedráticos de aquella Facultad de Medicina un hijo suyo y un nieto, de nombre Rafael ambos. «A mi abuelo yo no lo llegué a conocer, murió el año anterior a mi nacimiento, pero fue una figura de gran relieve a juzgar por lo que siempre he oído de él en mi casa.» (Melchor Fernández Almagro se refiere varias veces en el libro de sus memorias: *Viaje al siglo XX,* a los orígenes familiares de Francisco Ayala.) La familia García-Duarte era de mentalidad burguesa, liberal, democrática (Fernández Almagro nos dice en su libro que Rafael García-Duarte fundó en Granada una sociedad de trabajadores, «La obra»; su hijo Rafaelito, médico también y diputado republicano, fue fusilado en Granada al estallar la sublevación militar de 1936. En la actualidad un hijo suyo, igualmente médico, ejerce su profesión en Cincinnati, Estados Unidos).

Su padre, don Francisco Ayala Arroyo, estudió la carrera de Derecho, aunque nunca ejerció la profesión de abogado; «en realidad mi padre vivió de rentas mucho tiempo y malvivió finalmente con empleos y trabajos mal compensados, porque la fortuna heredada se le deshizo entre las manos». En 1905 se casó con María de la Luz García-Duarte, y de este matrimonio nacieron once hijos, siendo el mayor Francisco. (Viven actualmente José Luis, Eduardo, Vicente, Enrique y María Luz, la menor.)

Bautizo: El niño Francisco Ayala recibió el Bautismo en la Parroquia de los Santos Mártires Justo y Pastor de Granada, el 11 de abril de 1906. Sus padrinos fueron don Pedro Arroyo Pineda y doña Blanca García-Duarte González. Don Pedro Arroyo Pineda, tío-abuelo de Francisco Ayala, era descendiente del tronco familiar de la heroína Mariana Pineda. (La partida de Bautismo de F. A. fue publicada por Antonio Gallego Morell, *Sesenta escritores granadinos con sus partidas de Bautismo,* en 1970, y por Rosario Hiriart en el número-homenaje que le dedicara la revista *Insula* en enero de 1972.)

INFANCIA Y ADOLESCENCIA

1911. Siendo F. A. todavía un niño muy pequeño, tendría unos cinco o seis años, fue enviado por sus padres a un colegio de monjas situado frente a la catedral, el «Colegio de Niñas Nobles». «De ese colegio recuerdo una fachada estilo Renacimiento. No sé el tiempo que estaría en ese colegio; iba con un hermano mío, dos años menor que yo, José Luis.»

1912-1914. Se traslada la familia Ayala a vivir al Albaicín, en un carmen llamado «de la Cruz Blanca». El niño había contraído una enfermedad, probablemente una infección del riñón, y el médico recomendó aires puros. «Tendría yo seis o siete años; el carmen era muy bonito; recuerdo de él unos artesonados, unos techos que debían ser árabes y que por cierto eran visitados por los turistas con gran fastidio nuestro. Había allí un jardín, un estanque...» «Cuando regresé a Granada, después de la guerra, en 1960, quise visitarlo, pero había sido cercado,

OBRA: LIBROS

ACONTECIMIENTOS HISTORICOS MAS IMPORTANTES

1906. Gobierno en España de don Segismundo Moret.

Del 16 de enero al 28 de marzo se celebra la Conferencia de Algeciras sobre los asuntos de Marruecos.

El 25 de mayo se casa el rey Alfonso XIII con la sobrina de Eduardo VII, Ena de Battenberg, quien toma el nombre español de Victoria Eugenia.

1907-1909. Segundo gobierno de don Antonio Maura.

La guerra de Melilla.

Gobiernos de Moret y Canalejas.

Semana Trágica (Barcelona).

1910. Primeras exposiciones cubistas en París, Picasso-Braque.)

1912. Asesinato de Canalejas. Gobiernos de Romanones, García Prieto, Dato...

Huelga general en Bilbao.

1914. (Se inicia la Primera Guerra Mundial.)

VIDA	OBRA: LIBROS	ACONTECIMIENTOS HISTORICOS MAS IMPORTANTES
lo habían comprado unas monjas e incluido dentro de las tapias del convento.»		Neutralidad española.
En esos años hace el niño Francisco su Primera Comunión; «en una iglesia contigua al carmen donde vivíamos; recuerdo una cruz en la plazuela...». Del Albaicín pasa la familia a vivir a una casa en la calle de San Miguel Baja, cerca de la Puerta Real. Asistió entonces F. A. a un colegio de monjas cercano a su casa, «El Colegio de Calderón», de las Hermanas de San Vicente de Paúl. Corrían los años de la Primera Guerra Mundial; «la mayor parte de los chicos éramos hijos de familias más o menos acomodadas y, claro, germanófilos; recuerdo a las pobres monjas francesas ¡cómo sufrían al vernos con los botones germanófilos en las solapas!».		1915. El 9 de diciembre cae el gobierno de Dato. Continúa la guerra de Africa.
1916. Teniendo el niño unos diez años llegó la época del examen de ingreso en el Instituto, «muy temprano en España. Aprobé el examen de ingreso, y para cursar el primer año me pusieron en un Colegio de Escolapios, al otro lado del río Genil. No estuve mucho tiempo allí, detestaba ese colegio, conseguí que me expulsaran. Por suerte era alumno externo; recuerdo que hacía la rabona con otros estudiantes y nos íbamos a los campos próximos a Granada a entablar batallas con los pastores, a pedradas y tiros de pequeñas pistolas automáticas que, no sé cómo, nos habíamos conseguido...». Por estos años el niño Francisco, Paquito, estudia pintura, escribe versos, «quise ser pintor, me enviaron mis padres a una escuela de pintura; pinté varios cuadros que quizá no estaban mal. Usted sabe, en Granada todo el mundo es pintor, es una tierra de pintores, hay una especie de vocación colectiva por la pintura, pero... no, no era ése mi verdadero camino..., lo dejé».		1917. Juntas Militares de Defensa. Huelga general revolucionaria. (Revolución rusa.)
1918-1922. Son los años del Instituto. Ingresa F. A. en el Instituto de Segunda Enseñanza de Granada, donde estudiará el Bachillerato. «En Granada hice las asignaturas, pero recibí el título de Bachiller por Madrid. Al trasladarse mi familia a la capital tenía yo todavía una asignatura pendiente.» La familia Ayala atraviesa una difícil situación económica, y el padre decide salir de Granada e ir a Madrid en busca de nuevos horizontes.		1918. Gobierno nacional Maura-Cambó. (Termina la *Primera Guerra Mundial.)* 1919. Huelga general en Barcelona.
JUVENTUD		
1922. Traslado de la familia a Madrid. F. A. termina el Bachillerato en el Instituto de San Isidro. Ocupan una casa cerca del Retiro, en la esquina de Alcalá y Lope de Rueda. «Me gustaba pasear, iba mucho a estudiar al Retiro, he pasado muchas, muchas horas de mi juventud bajo esos árboles.»		1921. Derrumbe de la Comandancia Militar de Melilla. Desastre de Annual. Campaña pro responsabilidades del régimen.
1923-1925. Comienza simultáneamente las carreras de Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Madrid. «En aquellos años visitaba mucho el Museo del Prado; conozco muy bien ese museo, tanto que, cuando regresamos a España al cabo de veinte años, pude darme cuenta de los menores cambios...; pasé mucho tiempo en aquellas salas...» A los dieciocho años escribe su primera novela: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, publicada en el mes de febrero de 1925. (La crítica la recibe con comentarios halagüeños que aparecen en *El Sol* y en *Heraldo de Madrid.)*	1925. *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, Madrid, Industrial Gráfica.	1923. Primo de Rivera, por medio de un golpe militar, derriba del poder a García Prieto y ocupa el gobierno el día 13 de septiembre. 1925. Supresión de la Mancomunidad.
1926-1930. Son años de gran actividad. Publica su segunda novela y escribe numerosos artículos de crítica literaria y de sociología y política. Casi todos aparecerán en *La Gaceta Literaria* y en la *Revista de Occidente*. También por estos años publica F. A. varios relatos que siguen la línea de vanguardia: «Hora muerta», «El gallo de la pasión», «Medusa artificial», y que luego integrarán un libro: *El boxeador y un ángel*.	1926. *Historia de un amanecer*, Madrid, Edit. Castilla.	1926. Fin de la guerra de Africa.
En el año 1929 recibe el título de Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid. Publica su primera novela vanguardista. Hace el servicio militar en la Brigada Obrera y Topográfica del Estado Mayor, alojado entonces en el edificio del Ministerio de la Guerra, en la calle de Alcalá. «Estuve en el servicio militar unos meses, creo que nueve; me destinaron a copiar documentos del Archivo Histórico Militar. Realmente y mirado en	1929. *El boxeador y un ángel*, Madrid, Cuadernos Literarios. 1929. *Indagación del cinema*, Madrid, Mundo Latino.	

VIDA	OBRA: LIBROS	ACONTECIMIENTOS HISTORICOS MAS IMPORTANTES
conjunto, no puedo quejarme: algún arresto, alguna molestia; así y todo me resultaba muy desagradable, se ve que mi espíritu no es nada militar.» Publica su segunda obra de vanguardia. (Los relatos que componen este libro aparecieron en 1929 y 1930 en varios números de la *Revista de Occidente.)*		
EN ALEMANIA		
1929-1931. F. A. va becado a Alemania en un viaje de ampliación de estudios. En Berlín conoce a Etelvina Silva Vargas, con la que se casa en enero de 1931. Etelvina, Nina para todos, nació en Chile, «en el sur de Chile, en el archipiélago de Chiloé. Nos conocimos en Alemania, ella había ido a estudiar con una beca; usted sabe que Chile tenía una gran comunicación cultural con Alemania; aquel país tiene una fuerte inmigración alemana... Nos conocimos y nos casamos muy pronto». En 1931 regresan a Madrid, viven F. A. y su esposa en la calle Ibiza, número 19. En 1931 recibe el doctorado por la Universidad de Madrid.	1930. *Cazador en el alba,* Madrid, Edit. Ulises.	1930. Primo de Rivera se expatría. Berenguer forma nuevo gobierno. 1931. Forma gobierno don Juan Aznar. Alfonso XIII sale de España el 14 de abril de 1931 y se proclama la Segunda República Española. Ocupa la presidencia Niceto Alcalá Zamora. (Japón invade Manchuria. Conferencia del Desarme.)
AÑOS ANTERIORES A LA GUERRA CIVIL		
1932-1936. Se prepara para las oposiciones a una plaza en el Congreso de los Diputados, «un puesto administrativo entonces muy importante y bien pagado; gané las oposiciones y tuve ese puesto durante un tiempo, hasta que estalló la guerra y vino todo ese desastre»; para entonces ya había obtenido también un nombramiento de profesor auxiliar en la Universidad de Madrid. Hace oposiciones a catedrático titular, y después de haberlas ganado, continúa enseñando en la Universidad de Madrid hasta la Guerra Civil. En 1934, el 4 de noviembre, nace su única hija, Nina, «por cierto que nació en unas circunstancias que casi preludiaban la época que se venía encima. El 4 de noviembre estábamos en plena revolución de Asturias, que en Madrid mismo tuvo ecos. Mientras nacía mi hija recuerdo que había tiros en las calles». En 1936 realiza una gira de conferencias por la América del Sur. «Las conferencias fueron realmente un pretexto para ir a Sudamérica; mi mujer, que es chilena, tenía grandes deseos de ver a su familia, y llevamos también a la niña.» Visitan la Argentina, Paraguay y Chile. «Recuerdo que llegamos a Buenos Aires un 25 de mayo.» El conflicto bélico de la Península se transforma por la intervención extranjera en Guerra Civil, y F. A. regresa con su familia a España en agosto o septiembre de 1936.	1932. *El derecho social en la Constitución de la República Española,* Madrid. Edit. M. Minuesa de los Ríos.	1932. Gobierno de Azaña. Ley de Bases de la Reforma Agraria. 1933. José Antonio Primo de Rivera funda la Falange. (Hitler llega al poder.) 1934. Sublevación de Cataluña y Asturias. Se *prolonga la revolución de Asturias.* 1935. Se nombra jefe del Estado Mayor al general Francisco Franco. 1936. Agudización de los conflictos. Es elegido Azaña presidente de la República. Sublevación de una parte del ejército. España queda dividida en dos zonas: la nacional y la republicana.
LA GUERRA CIVIL		
1936-1939. Viven los trágicos sucesos de la Guerra Civil en el lado de la República, a la que F. A. sirve como funcionario del Ministerio de Estado.		Intervienen Italia y Alemania en apoyo de las fuerzas sublevadas. Se forman las Brigadas Internacionales con voluntarios a favor de la República. (Crisis de Abisinia. Tratado naval anglo-alemán. Hitler ocupa la zona del Rhin. Eje Roma-Berlín.) 1937. Batalla de Guadalajara. Caída de Vasconia y Asturias. Contraataque republicano de Teruel. (Japón invade China. Caída del gobierno Blum en Francia.) 1938. Caída de Teruel. Batalla del Ebro. (Hitler ocupa Austria. Conferencia de Munich.)
1939. Poco tiempo antes de la entrada de las fuerzas de Franco en Barcelona, F. A. sale de España. Va con su familia a Francia y de allí seguirán viaje a América.		1939. El 28 de marzo se rinden Madrid y Barcelona a las tropas de Franco. El general Francisco Franco se pro-

VIDA	OBRA: LIBROS	ACONTECIMIENTOS HISTORICOS MAS IMPORTANTES
		clama jefe absoluto del nuevo gobierno. (Hitler ocupa Checoslovaquia y Polonia. Pío XII es Papa. Pacto germano-soviético. Segunda Guerra Mundial.)
EXILIO: EN BUENOS AIRES		
1939-1944. Breve escala en La Habana, «porque no teníamos visado para ningún país. Recuerdo especialmente las amables atenciones del entonces embajador de Chile en Cuba, Emilio Edwards. Pasamos luego unos días en Santiago de Chile y seguimos viaje a la Argentina». En Buenos Aires viven primero en la calle Defensa, «enfrente a una iglesia histórica, Santo Domingo, que tiene los impactos de los disparos de los ingleses cuando la invasión a la ciudad». Más tarde ocuparon otra casa en la calle Lafinur. Su hija se educa en las escuelas públicas de la Argentina.	1939. «Diálogo de los muertos», en *Sur*, Buenos Aires, núm. 63, dic. (Primera obra narrativa publicada en el exilio, único relato de ficción hasta la aparición de los libros de 1949.)	1940. Entrevista de Hitler y Franco en Hendaya. (Retirada de Dunquerque y ocupación de Francia. Italia entra en la guerra.)
	1941. *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo*, Buenos Aires, Edit. Losada.	1941. (Pearl Harbour: Estados Unidos y el Japón entran en guerra. Hitler ataca a Rusia.)
F. A. colabora en *La Nación*, la revista *Sur* y otras publicaciones argentinas. Es profesor de Sociología en la Universidad del Litoral.	1942. *Oppenheimer*, México, Fondo de Cultura Económica.	1942. Se publica la primera novela española importante después de la guerra civil: *La familia de Pascual Duarte*, de Cela. (Desembarco norteamericano en el norte de Africa. Rendición de Italia.)
	1944. *Los políticos*, Buenos Aires, Edit. Depalma. 1944. *Una doble experiencia política: España e Italia*, México, El Colegio de México. (Coautor: Renato Treves.) 1944. *Razón del mundo*, Buenos Aires, Edit. Losada.	1943. Perón asume el gobierno de la Argentina.
	1944. *Histrionismo y representación*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana.	1944. (Desembarco en Normandía.)
1945. Pasan este año en Río de Janeiro. F. A. ha ido al Brasil como profesor invitado a dictar un curso de Sociología en una escuela de funcionarios públicos. Escribe su *Tratado de Sociología*.	1945. *Ensayo sobre la libertad*, México, Fondo de Cultura Económica. 1945. *Jovellanos*, Buenos Aires, Centro Asturiano.	1945. Ley de Referéndum nacional en España. Premio Nadal: *Nada*, de Carmen Laforet. (Termina la Segunda Guerra Mundial. Fundación de la ONU.)
1946-1949. Regresan a Buenos Aires. Ingresa su hija en una escuela privada de lengua inglesa, Ward. En 1947 funda la revista *Realidad*. Son años de gran actividad creativa en el campo del ensayo y la novela. Aparecen sus primeros libros de ficción posteriores a sus escritos de vanguardia: *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*.		1946. La ONU recomienda la retirada de embajadores de Madrid. Francia cierra su frontera con España. (Fundación de la UNESCO.)
	1947. *Tratado de Sociología*, Buenos Aires, Edit. Losada.	1947. Tratado Franco-Perón. Acuerdos comerciales entre España, Inglaterra y Francia. Ley de sucesión en la jefatura del Estado español.
		1948. Bloqueo de Berlín.
	1949. *Los usurpadores*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana. 1949. *La cabeza del cordero*, Buenos Aires, Edit. Losada.	1949. Mejoramiento de las relaciones diplomáticas entre España y el resto de los países. Retorno de embajadores a Madrid. (Victoria comunista en China. Tratado del Atlántico Norte, NATO.)
1950. «Ya no soportaba el ambiente grosero del peronismo, y decidí organizar una gira de conferencias que permitieran al menos respirar otros aires. El primer lugar fue Puerto Rico.»	1950. *La invención del Quijote*, Puerto Rico, Edit. Universitaria.	1950. Perón y sus «descamisados» controlan totalmente la Argentina. (Guerra de Corea: 1950-1953.)
EN PUERTO RICO		
1950-1956. Llega F. A. a Puerto Rico. «El ambiente me gustó mucho y por lo visto yo también les agradé a ellos.» El rector		

VIDA	OBRA: LIBROS	ACONTECIMIENTOS HISTORICOS MAS IMPORTANTES
de la Universidad, Jaime Benítez, le propone quedarse. Se trasladan su esposa e hija a la isla. Enseña un curso de Sociología en la Universidad de Río Piedras, se ocupa de organizar el curso básico. Dirige la Editorial Universitaria. Funda la revista *La Torre*. En 1951 viaja a Europa con su esposa; visitan Italia. Su hija estudia en la Universidad de Puerto Rico, y de allí pasa a Nueva York, donde estudiará en Columbia University primero la carrera de arquitectura y luego el doctorado en Historia del Arte. F. A. es invitado a enseñar un curso de Literatura en Princeton University, Estados Unidos. En 1956, mientras disfruta de una licencia sabática, hace un viaje por el Oriente. Vuelve a Princeton como profesor invitado.	1951. *Ensayos de sociología política*, México, Universidad Nacional.	1951. Primer préstamo norteamericano a España.
	1952. *Introducción a las Ciencias Sociales*, Madrid, Edit. Aguilar.	1952. Plan Badajoz. Ingreso de España en la UNESCO.
	1953. *Derechos de la persona individual para una sociedad de masas*, Buenos Aires, Edit. Perrot.	1953. España firma un Tratado con los Estados Unidos. Concordato con el Vaticano. (Muerte de Stalin. Eisenhower es presidente de los Estados Unidos.)
	1954. *Historia de macacos*, edición privada de 50 ejemplares, regalo de varios amigos por iniciativa de Ricardo Gullón, Santander.	
	1955. «Historia de macacos», Madrid, *Revista de Occidente*.	1955. Ingreso de España en la ONU. Perón es expulsado de la Argentina.
EN LOS ESTADOS UNIDOS		
1956. Se trasladan definitivamente a los Estados Unidos. Fijan su residencia en Nueva York. F. A. será profesor de Literatura española e hispanoamericana en varias Universidades. (New Brunswick University, Bryn Mawr College, New York University, Chicago University, y desde 1973 enseña en Brooklyn College de la ciudad de Nueva York.)	1956. *El escritor en la sociedad de masas*, México, Edit. Obregón. 1956. *Breve teoría de la traducción*, México, Edit. Obregón.	1956. Marruecos logra su independencia. (Guerra de Argelia. Conflicto de Suez. Sublevación húngara.)
		1957. Inflación. Conflicto de Ifni.
	1958. *La crisis actual de la enseñanza*, Buenos Aires, Edit. Nova. 1958. *La integración social en América*, Buenos Aires, Editorial Nova. 1958. *Muertes de perro*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana.	1958. (Kruschev en Rusia. *Sublevación militar en Argelia*. De Gaulle y la V República francesa. Juan XXIII es elegido Papa.)
	1959. *Tratado de Sociología*, Madrid, Edit. Aguilar. 1959. *Tecnología y libertad*, Madrid, Edit. Taurus.	1959. Plan de estabilización.
REGRESO A ESPAÑA		
1960. Regresa a España después de veintiún años de ausencia. «Lo que más me sorprendió fue el cambio de la gente; estaban amargados, había gran desconfianza...» Visita Andalucía acompañado de su mujer. No había regresado a Granada desde que saliera con sus padres en 1922: «Lo que encontré era casi lo mismo que había dejado años atrás, yo no había regresado a Granada desde que tenía dieciséis años..., imagine usted..., fue un reencuentro con el pasado.»	1960. *Experiencia e invención*, Madrid, Edit. Taurus.	1960. El secretario de estado norteamericano se entrevista con Franco.
A partir de estos años, F. A. viajará constantemente por los Estados Unidos, Hispanoamérica y Europa, dictando conferencias en distintas Universidades. Visita España frecuentemente.		1961. Gran aumento del turismo.
	1962. *El fondo del vaso*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana. 1962. *La cabeza del cordero*, Buenos Aires, Cía. General Fabril Editora.	1962. España no es aceptada en el Mercado Común Europeo. Huelga minera de Asturias.

VIDA	OBRA: LIBROS	ACONTECIMIENTOS HISTORICOS MAS IMPORTANTES
	1963. *El As de Bastos,* Buenos Aires, Edit. Sur.	1963. (Tensión chino-soviética.)
	1963. *Realidad y ensueño,* Madrid, Edit. Gredos.	Asesinato del presidente de Estados Unidos, Kennedy. Pablo VI, Papa.)
	1963. *El problema del liberalismo,* Puerto Rico, Edit. Universitaria.	
	1963. *De este mundo y el otro,* Barcelona-Buenos Aires, Editorial Edhasa.	
1964-1965. Compran un piso en Madrid, en la calle Marqués de Cubas, número 6. Viajan con regularidad a España, «dos veces al año; pasamos allá los veranos y parte del invierno».	1964. *Historia de macacos,* Buenos Aires, Cía. Fabril Editora.	
	1964. *Death as a Way of Life,* traducción de *Muertes de perro,* por Joan Mac Lean, New York, Macmillan.	
	1965. *Mis páginas mejores,* Madrid, Edit. Gredos.	Mayor apertura del régimen
	1965. *El rapto,* Madrid, Edit. Alfaguara.	
	1965. *Problemas de la traducción,* Madrid, Edit. Taurus.	
	1965. *Death as a way of life,* traducción de Michael Joseph, London.	Franco nombra su sucesor a Juan Carlos de Borbón.
	1965. *Morire da cani,* traducción de María Vasta Dazzi, Milano, Longanesi.	
	1965. *Il fondo del bicchiere* (como la anterior).	
	1965. *España, a la fecha,* Buenos Aires, Edit. Sur.	
1966. Nace su nieta, Juliet, en Nueva York, el día 30 de julio.	1966. *Cuentos,* Salamanca - Madrid-Barcelona, Edit. Anaya.	
	1966. *De raptos, violaciones y otras inconveniencias,* Madrid-Barcelona, Edit. Alfaguara.	
Durante estos años los libros de F. A. alcanzan una gran difusión en España; no obstante, sus *Obras narrativas completas* tendrán que ser publicadas por la Editorial Aguilar en México en el año 1969. *(La cabeza del cordero* no puede aún circular en España.)	1968. *La cabeza del cordero,* edición de Keith Ellis, New Jersey, Prentice Hall.	(Continúan la guerra judeo-árabe y los conflictos de Irlanda e Indochina.)
	1968. *Muertes de perro,* Madrid, Alianza Editorial.	
	1969. *Obras narrativas completas,* México, Edit. Aguilar.	
La obra narrativa de F. A. es objeto de múltiples y variados estudios por críticos y comentaristas de América y Europa. Sus obras se estudian en las principales Universidades del mundo occidental.	1970. *Los usurpadores,* Barcelona, Edit. Andorra.	«Operación retorno», los principales periódicos del país publican un documento: «Salutación a Francisco Ayala», suscrito por los más destacados intelectuales españoles, donde se insiste en *la recuperación de Francisco Ayala para la vida intelectual española.*
	1970. *La estructura narrativa,* Madrid, Edit. Taurus.	
1971. F. A. recibe el «Premio de la Crítica Española» por su libro *El jardín de las delicias.* «Hoy es en España donde tienen mis obras mayor difusión.»	1971. *El jardín de las delicias,* Barcelona, Seix Barral.	
	1971. *El lazarillo reexaminado,* Madrid, Edit. Taurus.	
1972. La revista *Insula* le dedica un número-homenaje.	(La editorial Seix Barral de Barcelona comienza la publicación de casi todas sus obras: *Cazador en el alba y otras imaginaciones,* 1971. *Los usurpadores,* 1971. *Historia de macacos,* 1972. *La cabeza del cordero,* 1972. *Cervantes y Quevedo,* 1974. *La novela: Galdós y Unamuno,* 1974).	1972. Regreso de Perón a la Argentina. Muerte. Su mujer le sucede en la presidencia de la nación.

VIDA	OBRA: LIBROS	ACONTECIMIENTOS HISTORICOS MAS IMPORTANTES
1972-1975. Se permite la circulación de *La cabeza del cordero* en España. Seix Barral, que publica en estos años la mayoría de sus obras, prepara una nueva edición en Barcelona, incluyendo «La vida por la opinión». Vuelven a publicarse sus novelas de vanguardia. Se menciona una vez más el nombre de F. A. para ocupar un sillón en la Real Academia.	1972. *El hechizado y otros cuentos,* Madrid, Edit. Magisterio Español. 1972. *Los ensayos: Teoría y crítica literaria,* Madrid, Edit. Aguilar. 1972. *Confrontaciones,* Barcelona, Seix Barral. 1972. *Hoy ya es ayer,* Madrid, Editorial Moneda y Crédito.	1973. Asesinato de Luis Carrero Blanco. Carlos Arias Navarro es nombrado Premier.
F. A. es invitado todos los años a dictar conferencias en Universidades españolas. Sus obras narrativas y sus ensayos se estudian en España, Hispanoamérica y los Estados Unidos.	1974. *El rapto, Fragancia de jazmines* y *Diálogo entre el amor y un viejo,* Edic. de Estelle Irizarry, Barcelona, Edit. Labor.	1974. (Por motivos de escándalo renuncian a sus puestos los jefes de gobierno de los Estados Unidos, Alemania y el Japón.) Inflación mundial. Crisis del petróleo. 1974. Conflictos laborales en España, en los que toman parte más de 70.000 trabajadores. Huelga general de un día en la provincia de Vizcaya. Veinticuatro por ciento de inflación en España. (Golpe militar en Portugal, derrocamiento de la dictadura.)
F. A. es invitado por el Instituto Alemán a tomar parte en un ciclo de conferencias en Europa con ocasión del centenario de Thomas Mann.	1975. *Historia de un amanecer,* Madrid, Edic. CVS. 1975. *El escritor y su imagen,* Madrid, Edit. Guadarrama.	1975. Huelgas universitarias. La Universidad de Valladolid cierra sus puertas en febrero por el resto del curso. Protestas de militares en Barcelona.
Ayala inaugura el ciclo de Coloquios sobre la Novela Contemporánea Española organizado por la Fundación Juan March en Madrid, en junio de 1975. A F. A. se le considera un «clásico». «Si por "clásico" ha de entenderse un autor cuyas obras son estudiadas en clase, no hay duda de que el título me conviene.»	(Trabajos recientes no recogidos en libros:) «Una mañana en Sicilia», *La Nación,* Buenos Aires, 26 de noviembre de 1972. «El Fénix», *El Urogallo,* Madrid, número 23, septiembre - octubre, 1973, pp. 17-18. «No hay mundo que lo sea: Todo el año (literalmente) carnaval; Caza de brujas; Inquisidor y rabino; Todo amor es fantasía», *Diálogos,* México, pp. 17-19, 1973. «No hay mundo que lo sea: Todos los libros son inmorales», *Revista de Occidente* núm. 128, noviembre 1973. «Ortega y Gasset, literary critic», *Critical Inquiry,* Chicago, 1975. «Thomas Mann en varios tiempos», *Revista de Occidente,* Madrid, 3.ª época, núm. 1, noviembre 1975, páginas 19-26.	Descontento del clero, especialmente en el norte de España. El presidente de los Estados Unidos, Gerald Ford, visita España. 20 de noviembre: Muerte de Francisco Franco. 27 de noviembre: Juan Carlos I es proclamado rey de España.
1976. 16 de marzo: Francisco Ayala cumple setenta años. Amigos y estudiantes le rinden un homenaje el día 30 de abril en la ciudad de Nueva York.	«Incidente». «La invención literaria (A propósito de Incidente)», *Diálogos,* México, marzo-abril 1976, páginas 11-14. «La niña de oro», *Insula.*	
1977. F. A. se jubila como profesor. (Comparte su tiempo entre España y los Estados Unidos.) Northwestern University concede a F. A. el título de «Doctor in Literature», 18 de junio de 1977.	«Violación en Nueva York», *Insula.* *España a la fecha* (nueva edición actualizada), Madrid, Tecnos, 1977.	Primeras elecciones generales desde 1936. Derrota de los partidos extremistas. Adolfo Suárez es el nuevo presidente del gobierno.

FRANCISCO AYALA

Tras largos años de destierro, y casi completamente desconocida su obra en la España surgida de la guerra, pues sus libros estaban prohibidos por la censura o llegaban difícilmente a escasos lectores españoles, Francisco Ayala tuvo que plantearse en un cierto momento de su exilio, como otros muchos intelectuales españoles exiliados a consecuencia de la guerra civil, un caso de conciencia. ¿Debería permancer en el destierro hasta que cayera el régimen franquista y un estado liberal hiciera habitable para él su propia patria, o, por el contrario, intentar tomar de nuevo contacto con España y con los españoles del interior, sus posibles lectores? Esta última opción era, sin duda, la que más le tentaba el ánimo, pues se sentía, como diría Unamuno, español hasta la médula, y su mirada de escritor se dirigía a los lectores de su país. Pero no se decidió a volver sin previas dudas y vacilaciones. En 1958 me escribió varias cartas desde Estados Unidos que reflejaban, junto al deseo de regresar a la patria, no pocas reservas. «Tengo la impresión —me escribía el 27 de julio, reciente aún la publicación de su gran novela *Muertes de perro*— de que el ambiente español se me ha hecho enteramente ajeno, y no consigo entenderlo, ni que nadie me lo explique. Recordará usted que tuve interés especial en que se editara en Madrid mi *Historia de macacos,* porque deseaba pulsar la reacción española frente a un libro que —cualquiera que sea su calidad— significaba, como lo significa este de ahora, algo distinto, una nota discordante. El libro se ha vendido, a lo que sé, bastante bien, y he recibido varias cartas de lectores ajenos al campo de las letras profesionales. Pero, en cuanto a aquella reacción, ha sido nula; es decir, no negativa (lo que hubiera entendido bien), sino, sencillamente, ninguna. Y esto sí que no lo entiendo. Porque es el caso que se han producido comentarios escritos en varios países de América, casi todos obra de personas desconocidas para mí, mientras que en España, donde se publicó el libro, cayó en el vacío más absoluto...» En otra carta posterior me

pedía mi impresión sobre la vida cultural española del momento y la posible liberalización del régimen y de la censura. A mi respuesta, de tono más bien pesimista, contestó el 16 de septiembre del 58: «Gracias por su carta, que tan interesante me ha resultado por el cuadro que en ella pinta. Interesante y desoladora. Y mucho me temo que lo dicho por usted no sea sino demasiado cierto. Yo deseo, y al mismo tiempo temo, el momento en que vuelva a España, cosa que ha de ocurrir en cualquier momento...» Por entonces Ayala se había decidido ya por la opción del regreso, aunque sopesase en su interior los inconvenientes de volver a un país, el suyo, donde la libertad brillaba por su ausencia, y la censura maltrataba desconsideradamente al escritor.

A una carta mía en que le comunicaba que un libro de Blas de Otero había sido prohibido en España, me contestó: «La prohibición del libro de Otero, sea cual fuese su contenido, es cosa que produce estupefacción, dada la corta difusión que en cualquier caso alcanza la poesía, y que lógicamente permitiría una coartada de liberalidad, no ya liberalismo, a quienes de otro modo dejan ver tan a las claras su oquedad mental. ¡Qué mundo inmundo!» El año 1958 terminó sin que se decidiese aún a tomar el avión. En enero del 59 me escribió de nuevo: «Llegó Vicente Lloréns, y con él comentamos las noticias que usted me da en su carta, y a las que él agregó detalles, y complementó con otras, de carácter extraliterario, pero concordantes en su sentido, y que llevan el ánimo de uno, de la pena a la indignación, y de ésta a la desesperanza. Los sentimientos, ya viejos, acerca de los muros de la patria mía, que sin duda han de asaltarme cuando me asome a ellos, crean en mí, al anticiparse, una especie de expectativa dolorosa, que hasta ahora me mantuvo, por dos veces, casi a las puertas, y que no sé todavía si esta vez me permitirán traspasarlas. Veremos...» Pero al año siguiente, Ayala pisaba de nuevo tierra española después de más de veinte años de destierro: primero en Argentina, luego en México y, finalmente, en los Estados Unidos, donde alcanzó el máximo prestigio como profesor de literatura española en varias universidades. Su decisión de regresar a su país no era sólo fruto de la nostalgia, pues Ayala está muy lejos de ser un intelectual romántico dominado por el sentimentalismo, sino el resultado de una consciencia razonadora e inteligente. Al término de sus dudas y vacilaciones sobre la conveniencia o no de regresar a España, Ayala llegó a la conclusión de que si algo podía hacer por su país, sobre todo en el plano cultural, y para que su propia obra llegase a su destinatario natural, que era el lector español, no el

americano, tendría que ser entrando en contacto directo con España y su pueblo, pues sólo —salvo casos excepcionales— la presencia viva y personal del escritor puede influir en el clima cultural y moral de su país. Esa influencia puede ser mayor o menor, pero sólo puede darse con la comunicación directa de la persona. El contacto personal de Francisco Ayala —como el de otro gran escritor de su generación: el llorado Max Aub— con las nuevas generaciones de intelectuales españoles, fue doblemente positivo: en primer lugar, la visión cercana del país, de su pueblo, de sus luchas y sus esperanzas enriqueció su conocimiento de la España que no había muerto, pese a la losa, aún pesada, del franquismo: aquella España de los años sesenta, en que ya comenzaba a presagiarse la España futura, la España de hoy; y en segundo lugar, la obra de Ayala, casi totalmente ignorada en su país, sólo comenzó a ser conocida por los lectores españoles a raíz de esa toma de contacto con las nuevas generaciones españolas. A partir de 1960, esos encuentros de Ayala con las gentes de su país —escritores, estudiantes, universitarios, políticos— se repitieron cada año, y su obra fue suscitando un interés cada vez mayor en los lectores, y empezó a interesar también a los editores españoles, que, pese a la estupidez e intolerancia de la censura, pudieron publicar en España algunas de sus obras. Se produjo así, con pleno derecho, la reincorporación a la vida cultural española de un gran escritor, de un intelectual de primer rango. Pero un escritor que no aparece nunca engolado, satisfecho o envanecido de su valía, poseído de su importancia dentro del gremio literario. Por el contrario, quienes le conocen saben de la naturalidad y sencillez de su trato, de su gusto por la charla nada literaria sino comentadora de las cosas que pasan en la calle, en las gentes, en la vida. Y si esas cosas son muy humanas, incluso demasiado humanas, más se complace en comentarlas, quizá porque le interesa más la vida que la literatura, como le ocurría a su paisano y amigo Federico García Lorca. La vida, para Ayala, es un espectáculo a veces apasionante, a ratos grotesco, pero interesante siempre, y digno de ser plasmado en un texto literario.

El caso de Ayala es un caso singular, nada frecuente, dentro del gremio de los intelectuales. El mismo ha hablado de la irregularidad de su carrera literaria y del signo de ambigüedad bajo el que se ha desenvuelto toda ella. Es más, siempre ha procurado, en palabras suyas, «sustraerse al encasillamiento, desdibujando adrede una y otra vez su perfil público». Esa resistencia al encasillamiento, quizá por reacción contra la tendencia común de críticos y lectores a encasillar

a todo escritor en cuanto se asoma a la escena literaria, parece complacerle, y está, desde luego, plenamente justificada en su caso, dada la diversidad de quehaceres intelectuales y literarios a los que se entrega. Porque, ¿qué es Francisco Ayala? ¿Un novelista, un autor de relatos, un ensayista, un crítico e investigador de la literatura, un sociólogo, un profesor? Es todo eso y además un hombre sencillo y cordial, un conversador inteligente, de los que van quedando pocos, un gustador del diálogo desinteresado, de la comunicación con los demás, que prefiere lo natural o lo falso, la verdad a la falacia, y que piensa, como pensaba Antonio Machado, que «un corazón solitario no es un corazón».

Quizá el lector opine que su vieja dedicación a la sociología —por citar uno de sus quehaceres: fue profesor de esa materia en varias universidades americanas y es autor de un importante *Tratado de sociología,* publicado en Buenos Aires en 1947— no casa demasiado con el creador de orbes narrativos que es Francisco Ayala. Pero lo cierto es que sus cualidades de sociólogo no han dejado de serle útiles para sus sondeos e indagaciones, por la vía de la novela o el relato, en la sociedad contemporánea, en sus diversos estratos, zonas y gremios. En una interesante entrevista que le hizo hace algún tiempo Andrés Amorós —uno de los mejores conocedores y críticos de la obra ayaliana— declaró Ayala lo siguiente: «Existen conexiones íntimas entre mis diversas dedicaciones literarias..., y mis escritos de pura invención están ligados, y no, por cierto, de manera demasiado oculta y subterránea, con mis estudios de tipo escolástico, de modo que, lejos de haber abandonado la sociología, ella se encuentra en la base de todos mis escritos» (1). Pero claro es que, tras el sociólogo, y fundido con él, está el moralista preocupado por la crisis espiritual y moral de una sociedad, y por el rebajamiento y degradación de la condición humana y de la sociedad misma. Porque si hay algo claro en la obra narrativa de Ayala es, como ha señalado Amorós, su encarnizada denuncia de la descomposición moral de nuestro mundo, el *desnudamiento* de una sociedad que ha dimitido de sus más altos valores morales. Si esa denuncia, ese desenmascaramiento de muchos rostros de nuestra sociedad toma a veces, en las novelas y relatos de Ayala, formas crueles e inmisericordes, ello no puede reprocharse al escritor, sino a la misma sociedad, que, en su estupidez y en su crueldad, en su hipocresía y su violencia, no parece merecer otro trato. Ayala no ha inventado el lado grotesco e irriso-

---

(1) Andrés Amorós: «Conversación con Francisco Ayala», *Revista de Occidente,* 68, noviembre de 1968.

rio de la sociedad que con frecuencia se refleja en sus obras. Ocultar la bajeza y degradación de algunos de sus personajes no le parece que sea buen camino para salvarlos. Prefiere poner al desnudo sus lacras y vergüenzas, «escrutar el fondo último de la propia conciencia en nuestra existencia misma». Esa vía purgativa, que conlleva a veces incluso referencias a lo escatológico en el ser humano, es para Ayala el único camino de salvación que puede devolver al hombre su dignidad y su grandeza (2).

JOSE LUIS CANO

Avda. de los Toreros, 51
MADRID-28

(2) Francisco Ayala: Prólogo a su antología *Mis páginas mejores*, Gredos, Madrid, 1965.
Av. Toreros, 51
MADRID

DONDE AMISTAD Y ADMIRACION CONFLUYEN

(Homenaje a Francisco Ayala)

A fines de 1969, la relectura de todas las narraciones de Francisco Ayala en el volumen *Obras narrativas completas*, editado por Aguilar en México, me suscitó vivo interés por la presencia y la ausencia en ellas de elementos líricos, es decir, por cómo funcionaban una y otra.

El trabajo en que ordené mis impresiones y observaciones lo destiné a un *Homenaje a Casalduero*, que no apareció hasta 1972 (editado por Gredos). Entre ambas fechas había aparecido, publicado por Seix Barral, uno de los más importantes libros de Ayala, *El jardín de las delicias*, que confirmaba mi principal punto de vista. Apenas hubo tiempo de añadir al trabajo una nota final señalando esa confirmación.

En «Lirismo en la prosa de Francisco Ayala» se partía del hecho de que desde *Los usurpadores* (1949, pero conteniendo un importante texto, «El Hechizado», que se había publicado independientemente en 1944) hasta *El fondo del vaso* (1962), la materia narrada imponía un tono en el que los acentos líricos habrían sido desfallecimiento o ruptura del ritmo narrativo, algo que no podía haberse dado en unos relatos cuya intensa perfección, culminada a lo largo de tales fechas, había puesto al servicio de la narración sólo aquellos medios que son ciento por ciento narrativos. Más importante era el hecho de que si en esos textos se excluía lo lírico, en obras posteriores —piénsese en *El as de bastos* (1963) y *Diablo Mundo* (1964...)— había una evidente voluntad de destruir lo lírico. Ambas posiciones estaban dentro de una misma línea: presentación del aspecto mezquino, o por lo menos minimizador, que hay siempre en el fondo, en la superficie, o en ambos a la vez, de toda maldad o perversión humana, así como en cualquier actitud que no rompe o desdeña, sino que acepta o respeta las convenciones sociales. Que en tal línea narrativa salga malparada la condición humana no era cuestión de apreciaciones, sino efecto del subrayado atento de los hechos que constituyen la materia narrada. Desde la corrupción que está en la raíz de todo poder público hasta la suciedad mezquina o la simple

trivialidad de tantas conductas privadas hay una corriente interna, una esencia común: la corrosiva iluminación de su insignificancia. No por aquello de la fugacidad, del *sic transit* de todo lo humano, sino porque la misma condición humana excluye la grandeza. Tanto en las aspiraciones angélicas como en las demoníacas. El santo no puede saltarse semejante barrera; tampoco el gran inquisidor. Mucho menos, los cotidianos macacos.

Esa línea era tan firme en su continuidad que textos independientes escritos con diferencias de seis y once años podían formar parte de un mismo volumen sin debilitar la unidad de éste. Buen ejemplo es «Un ballo in maschera», fechado en 1960, bien encajado en *El as de bastos* (bajo el título «Baile de máscaras») y en los *Diálogos de amor* de las *Obras narrativas completas* (más tarde lo fue en *El jardín de las delicias).*

El mundo de las ficciones ayalianas es en ese sentido incomparable con cualquier otro de los revelados en prosa española. No cabe duda de que ocasionalmente se ha podido pensar en algunas presencias de Quevedo y de Gracián, ni de que se han podido entrever rasgos cervantinos —no estamos pensando exclusivamente en *El rapto*—, y es admisible hasta que se haya caído desviadamente en la fácil memoria del Valle-Inclán de *Tirano Banderas,* siempre por los motivos más aparentes, simples y menos significativos.

Lo de Ayala es siempre otra cosa, porque él es otro tipo de escritor, con vocación tan auténtica como la que más, pero pisando siempre con humilde seguro pie y mente siempre despierta el terreno que al escritor y al hombre le delimitan las inesquivables barreras de la condición humana. Que lo sublime sea inalcanzable debe motivar un ajuste de cuentas con la realidad y no un permanente estado de angustia; que la criatura humana sea constitutivamente un intrincado amasijo de debilidades no debe conducir a las inútiles lamentaciones —o condenaciones—, sino a la contemplación del apasionante espectáculo que sus variopintas manifestaciones pueden ofrecer. Entre la carcajada despectiva y el vómito o el latigazo, actitudes extremas y, como tales, muy espectaculares y efectistas, hay otras más sutiles y reveladoras, más comprensivas también y más *naturales* porque suponen una adecuación exacta de la inteligencia del narrador a la materia observada y recreada. La burla y la sublimación son siempre maneras semejantes de eludir la captación reveladora de las raíces en que se asienta la realidad personal y, por tanto, la social.

Esa línea dominante en el mundo novelesco ayaliano, apenas tra-

zada en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926), interrumpida en el período vanguardista *(El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba,* 1929 y 1930), aparece con justa intensificación en «El hechizado» (1944, incorporado a *Los usurpadores* en 1949) y logra su máximo desarrollo en *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962) para llegar hasta los breves relatos de *Diablo Mundo,* funcionando en éstos como más veraz atalaya de la vida humana, hurgando el fondo de la mezquindad social, ya sin posibilidades de mayores descensos; sacándole a tiras al «mundo en que vivimos» (título que Ayala pensó para esos textos y que luego cambió por el más expresivo y culturalista de *Diablo Mundo)* sus contradicciones entre pensamiento y palabra, entre pretensión y logro, entre representación y verdad, contradicciones que pueden ser patéticas, cómicas o ridículas, y aun las tres cosas al tiempo. Hemos llamado dominante a esa línea, aunque la verdad es que más bien era única hasta que en las *Obras narrativas completas,* en sus últimas páginas, tras el título general de *Días felices* nos encontramos con una serie de textos, cuyo tono —y en la mayor parte de los casos también la materia— es claramente distinto: lo lírico se acompasa a lo narrativo y aun prevalece en el conjunto. Algún texto parece haberse desviado inadvertidamente de la otra línea y por sentirse extraño en la nueva, o no renunciar del todo a un posible regreso, está con un pie a cada lado: bastarían leves supresiones y leves añadidos para que cayeran de lleno en la antigua línea «desgarrada» o en la nueva línea «lírica». Otros son ambiguos, con ambigüedad que ensancha y matiza la significación del título general, resaltada por dos de los relatos: el primero y el sexto.

«A las puertas del Edén», que inicia la serie, es uno de los más bellos escritos de Ayala; por su delicadeza sentimental, mantenida al margen de toda blandura, y por su amargo final, tan tenuemente presentado, podría pensarse que en él pudiera estar el punto de intersección de las dos líneas, aunque la recién aparecida esté trazada todavía con meros puntos suspensivos. Es un relato escrito en primera persona —por motivos no sólo estructurales que ahora no son del caso—, evocación del mundo feliz de la infancia, el único edén al alcance de la experiencia humana, abundante en gracias líricas que en Ayala se daban todavía en ese texto como si no se dieran, como si se estuviera mirando a otra parte, pero dándolas en la más significante presentación. La pérdida de ese edén no será labor del tiempo, o descubrimiento del pecado, como en la mayor parte de los tratamientos del tema eterno del paraíso perdido, sino un acto ajeno, efecto de esa maldad

que aún en las criaturas inocentes está ya como fuerza oculta, innata, que empuja no al acto gratuito, sino a la malmotivada destrucción; violencia inesperada, acción natural que ni siquiera necesita ser detallada y cuya revelación hace imposible que nada pueda volver a ser «como antes».

Melancolía, en vez de crudeza o pincelada cruel; ambigüedad en vez de implacable claridad denunciadora. La diferencia que aportaban, pues, esos nuevos textos era muy importante. La intencionada ambigüedad, que no podía apuntar más que a la ambivalencia de tantas actitudes y situaciones humanas, no se dejaba sólo al sentido que cada lector pudiera dar a cada texto: quedaba subrayada en el doble plano de «A las puertas del Edén» y se explicitaba al final de «Postrimerías»: «Señor, ¡qué días tan felices! Pero luego...»

No todos los relatos de *Días felices,* ni siquiera la mayoría, entraban de lleno en esa nueva línea, pero algunos eran ya claramente líricos, de un lirismo que se asía fuertemente a lo real, negándose a caprichosas deformaciones, aceptando lo feo, la incomodidad física y espiritual, la maldad y la estupidez, los nimios detalles —gratos, neutros, desagradables— de lo cotidiano, pero impidiéndoles destruir la felicidad, la perfección vital que está ahí, con nosotros y en nosotros, aunque se sabe su vulnerabilidad frente al tiempo («Magia» I, sería un ejemplo), pero también de un lirismo íntegro, mantenido en su cerrado espacio (como se presenta en «El ángel de Bernini, mi ángel»).

Que estos dos últimos tipos de textos lírico-narrativos fuesen minoría no disminuía la importancia de su aparición en el volumen de *Obras completas narrativas,* sobre todo al verse apoyados por un encarte, «En Pascua florida», más reciente que cualquiera de los demás textos, que era en verdad un poema en prosa. La nueva línea quedaba, por tan curioso modo, bien señalada. También su oposición respecto a la anterior. En qué medida iban a mantenerse ambas era el problema que nos quedaba planteado al cerrar el volumen, cuyas páginas finales mostraban una perspectiva tan distinta. Ante lo cual, en aquel trabajo de fines de 1969, decíamos:

> El lector que se sienta perplejo ante tales oposiciones y piense en la victoria final, excluyente, de una de ellas, quizás al leer «En Pascua florida» se apresure a proclamar el triunfo del delicado tono lírico sobre el revelador realismo intelectual y sobre el no menos revelador tono irónico-sarcástico. La entrañable poesía de ese texto y el estar fechado en 1969, siendo así dos años más reciente que los últimos de signo contrario, podrían apoyar ese criterio. Pero en las narraciones posteriores a 1969 se intensifican los elementos líricos, llegando a mostrar una serena as-

piración a la belleza poética pura en originales que se mantienen en la línea definida de «En Pascua florida», y acentuando el lirismo de los lírico-narrativos en la línea de los más decantados relatos de *Días felices*... en perfecta coexistencia con otros originales en la línea de las «noticias» y relatos de *Diablo Mundo* y *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*. Las dos visiones, las dos perspectivas desde la que se encara novelescamente la realidad, se mantienen en los últimos escritos de Francisco Ayala.

Por mucho que se quiera creer en que la vida es un rico milagro, en que simplemente dejarse vivir puede tener un pleno sentido que el hombre moderno ha acabado por ignorar... no se puede dejar de ver que la vida del hombre ha alcanzado los más impensables límites de abyección, de crueldad o —apenas— de chabacanería. El escritor capaz de recoger ambas vertientes sin que las visiones se le confundan y dotado del talento literario que le proporcione el don de aplicar a cada una su adecuado modo de expresión, difícilmente renunciará a ninguna de ellas.

Este es el caso de Francisco Ayala en sus escritos posteriores a *El fondo del vaso*. Quizás el desgarro de muchas de sus páginas, no igualado ni de lejos por escritores celosos de su patente de «desgarrados», fuese necesario para alcanzar la delicadeza de los mejores textos lírico narrativos y líricos. Y al revés. Con lo cual se subrayaría la radical unidad interna de toda la obra literaria de Ayala.

Las dos perspectivas desde la que está escribiendo sus más recientes obras hacen posible el pleno conocimiento de la realidad contemplada y por eso son inseparables. Se trata siempre de la misma materia, la vida del hombre —pues ¿qué otra puede haber para un escritor que se caracteriza por su exigente sentido de la responsabilidad?—, cuya complicación sólo puede desentrañarse si se somete a tratamientos que aíslen los elementos básicos. La presentación, la técnica y arte con que cada relato es dirigido al lector, la gracia natural de contar y la intención intelectual de conferir a esa gracia ulteriores fines nunca separables de ella, pero trascendiéndola, son en Ayala el resultado de unas portentosas dotes naturales de narrador y de la penetrante consciencia con que son estimuladas, agudizadas y utilizadas al servicio total de la obra literaria.

II

La publicación de *El jardín de las delicias* confirmó que los escritos de Ayala posteriores a 1969 iban a continuar repartiéndose entre esas dos líneas, resultado de dos perspectivas que originan dos tonos distintos. Como sucedía ya en las páginas finales de *Obras narrativas completas*, los textos que a esas líneas corresponden se ordenan en dos series «Diablo Mundo» (que se subdivide en «Recortes de Prensa» y «Diálogos de amor») y «Días felices»; a los que ya figuraban en la

edición de Aguilar han venido a sumarse nuevos escritos. Los de «Diablo Mundo» conservan la unidad de tono de todos los de la serie, pero los aumentos de «Días felices» se inclinan mucho más hacia lo lírico y ya no es «En Pascua florida» el único escrito de Ayala que podría calificarse de poema en prosa, pues verdaderos poemas en prosa son «Las golondrinas de antaño» y «Mientras tú duermes», títulos ambos de clara resonancia becqueriana. En todas las demás adiciones a esa serie domina lo lírico-narrativo; en mayor o menor grado, todas están penetradas de la melancolía que conlleva el fluir del tiempo: en unas, porque se evoca el pasado y en otras porque no se puede eludir la consciencia de que cada instante de plenitud que se está viviendo es ya un inmediato próximo pasado.

Esas mismas dos líneas pueden observarse en textos posteriores a *El jardín de las delicias,* que desde el mismo año 1971 y hasta el momento actual han ido apareciendo en revistas y diarios. A la vista de unos y otros quizá pueda advertirse que el tono «desgarrado» aparece siempre que el autor pone su atención en lo que se halla fuera del ámbito de su bien ganada paz; al afirmarlo, nos referimos exclusivamente a sus escritos de ficción y no a sus ensayos y artículos, en los que la realidad sigue siendo tratada con la misma acerada lucidez mental.

Las dos líneas vienen coexistiendo a lo largo de más de diez años y no quiebran, sino subrayan, la firme unidad de la obra de Ayala, algo que el propio autor recoge en el texto final de *El jardín de las delicias,* fechado en 28 de abril de 1971, dos años y tres semanas después que «En Pascua florida», un breve escrito sin título —¿epílogo?, ¿confesión?, ¿dedicatoria?— cuyos primeros párrafos dicen:

> Ya el libro está compuesto. He reunido piezas diversas, de ayer mismo y de hace quién sabe cuántos años; las he combinado como los trozos de un espejo roto, y ahora debo contemplarlas en conjunto.
>
> Sí; cuando me asomo a ellas, pese a su diversidad me echan en cara una imagen única, donde no puedo dejar de reconocerme: es la mía.

III

Mi gran admiración por Francisco Ayala, razonada siempre, al margen de nuestra íntima amistad, puede venir a confluir con ésta al pie de un escrito que va a formar parte de un homenaje a él dedicado, destino que permite personales intrusiones. La que yo me voy a permitir es reproducir en este homenaje colectivo aquel otro que en 1971

le rendí individualmente; son versos que pretendían recoger el pulso y tono de muchas horas de entrañable y gustosa compenetración. Versos donde admiración y amistad se apoyan recíprocamente, versos que a él y a mí nos gustan, no por lo que puedan valer si es que algo valen, pues no creo que ninguno de los dos nos hayamos propuesto nunca averiguarlo, sino porque recogen fielmente el sentido de nuestra amistad.

Francisco Ayala, amigo de las luces más altas,
esa herida que sólo se cura en la sonrisa,
implacable mirada desleída en su oculto
panal de todo abierto corazón generoso.
Mira de frente al sol el águila que arrulla
sus tiernas criaturas en la sombra del nido,
Francisco Ayala, Paco, amistad regalada,
qué ocultas loterías misterios de la vida
uno se asombra viendo tan altísimos premios
y dice amigo y tiembla y se asusta del sueño
que puede estar soñando, pero la voz amiga
suena, resuena, es nuestra
y se apura la copa
se enciende el cigarrillo se vive la costumbre
de la amistad,
silencios y juicios compartidos.
De golpe, ¡qué algarabía!
rebrilla la luz, se rompe
el cristal del tiempo, giran
locos los ojos, un vuelo
de pájaros se adivina
y el aire dormido tiene
un despertar de hormiguillas.
¿Qué está pasando? Francisco
ya ni se tiene en su silla
de puro gozo, la puerta
se ha abierto y entra la niña:
—Abuelo quiero montar
a caballo en tus rodillas.
La tarde entera galopa
por prados de yerbaluisa
y el juego avienta al instante
granos de antiguas cenizas.

ILDEFONSO-MANUEL GIL

Brooklyn College and the Graduate School
of the City University of New York.
19 Sweetbrian Rd.
STRATHMORE SOMERSET, N. J. 08873 (USA)

FRANCISCO AYALA EN «SIGNOS DE ADMIRACION»

Si Ortega (apoyatura prologal que sale al paso en mi reencuentro con felices páginas de Juan Ramón Jiménez, que representan sus particulares fijaciones madrileñas) asentó una definición certera del prosista *Azorín* como un «primoroso sensitivo limitado», ¿de qué modo y manera intentaríamos caracterizar hoy a Francisco Ayala, en lo que este justo tributo pueda alentar a un amplio y ceñido refrendo valorativo?

¿Acaso de escritor integral, de cuerpo y alma enteros, que en cada época experimentada —literaria, histórica— muestra perfiles cuasi numismáticos?

¿O quizá de agudo cronista narrativo que, en diestra combinación de estampas, sabe ser lúdico o grave, según sople el secreto viento de la condición humana?

El revelado escepticismo de Francisco Ayala —acerca de las hipotéticas glorias que el presunto porvenir depare—, ¿armoniza o no con su indeclinable consagración —la más amorosa, pues a lo erótico, emparejado, suele remitirse— a la palabra indicada, a la grafía precisa, a las personales leyes de su ritmo y cadencia?

Temo que la claridad del discurso, la elegante dicción, el entonado componer, el bagaje de cultura y el ejercicio intelectual, la coherencia de los argumentos y tramas de Francisco Ayala hayan inducido, a no pocos ilustres críticos, a una serie de dictámenes muelles, sin advertir, lo que me permito juzgar obvio, que nos hallamos ante una de las obras más complejas de nuestras letras en este siglo.

Todo lo que sea clasificar, enmarcar a Francisco Ayala, significa una reducción de su vital y verbal misterio, un tributo en divisa devaluable, no un aprecio fidedigno, ni la conjetural aproximación que merece.

Porque tras su ironía y don satírico —de arrebujada índole metafísica—, y al socaire de legítima seguridad académica, se debate un neto impulso de trascendencia.

Habría que apelar a los espíritus de Antonio Espina y de Max Aub en apoyo de mi terca intuición para que expliquen los motivos y sinrazones de que Francisco Ayala,

— singular exponente de las «vanguardias» hacia los años treinta;
— acusador, desde sus exilios, de sociedades en putrefacción y de la taifa de «usurpadores», que tan infortunadamente nos atañen,

produzca la impresión de ocupar sólo transitivamente esos emplazamientos como si, dentro de sus silencios y gestos afilados, no cesara de buscar el tema y la forma ideales que a cabalidad lo manifiesten.

Dada la creación de Francisco Ayala, tan rica y distintiva, el concepto esbozado constituiría uno de los máximos homenajes en ciernes.

(Mucho lo esclarecerán sus venideras *Memorias,* que a la comunal habrán de incorporarse con peso específico, y que mediante excepcional acopio de genios y figuras, de sochantres y mitrados, del testimonio de notables aconteceres, de anécdotas jugosas salpimentados, ofrecerán también los trazos a ensamblar de un autorretrato en ánima ardida.)

Incógnita a resolver asimismo en una de mis tareas privadas, ya que Francisco Ayala acompañará, en lugar señero, a otros narradores, poetas y artistas que poblarán mi futura galería (mentís a la sarnosa envidia ibérica) y que he titulado provisionalmente *Signos de admiración.*

Mientras, Francisco Ayala nos concita de nuevo y desespera, esperanzado.

MANUEL ANDUJAR

Canillas, 22
MADRID-2

PALABRAS DE SALUDO A FRANCISCO AYALA EN SU PRESENTACION PUBLICA EN GRANADA

Sería pretencioso y un contrasentido que yo intentase presentar hoy a Francisco Ayala, precisamente cuando su nombre y su obra es más conocida y reconocida en su gran valía dentro y fuera de España. Pero sería un mayor contrasentido, y una incorrección, el que tratándose de un granadino que viene a hablar por primera vez públicamente en su ciudad natal no le dedicase unas palabras de saludo como paisano y como colega, pues no es posible olvidar que entre las múltiples facetas de la personalidad de Francisco Ayala está la de profesor de Literatura. Por estas conjuntas razones rompo la costumbre mantenida como universitario de no hacer presentaciones públicas de conferenciantes. Además, no quiero dejar de manifestarle públicamente como compañero y como granadino —y también en nombre del Banco de Granada— la gratitud por haber aceptado las dos invitaciones que le hemos hecho, e incluso la petición de que dedicase una de las conferencias a los estudiantes —dada su competencia y condición de crítico y profesor de Literatura—, y otra dirigida a los granadinos, en general, referida a su propia obra de creación; aunque en el caso de Ayala es muy difícil desligar la faceta del crítico y la del profesor de Literatura —y de Sociología y Derecho político— de esa más ampliamente conocida y sugestiva faceta de autor de obras de creación.

Esa cambiante personalidad mantenida por propia actitud personal —que autentifica todas las vertientes— y también determinada o impulsada por las razones —o sinrazones— del tiempo, nos plantearía también una dificultad si quisiéramos hacer una presentación en regla de su personalidad. Porque lo cambiante se produce, diríamos, en un doble sentido: sincrónico y diacrónico. Carrera académica o profesional y carrea literaria son cosas difíciles de trazar en Ayala; en buena parte porque él mismo —y no sólo por la circunstancia histórica— evita quedar perfilado o encasillado. Pero lo que no ha podido evitar es que su vocación más profunda, la de creador, se haya ido imponiendo y extendiéndose hasta destacarlo y reconocérsele en la primera línea de los narradores en lengua española. Esto no podíamos afirmarlo hace

unos años con respecto al público español, no porque no fuera ya cierto, sino porque sus obras no eran plenamente conocidas en España. Ahora podemos afirmarlo como manifestación de un reconocimiento general, porque sus libros se están editando y reeditando en nuestro país; ya felizmente sin las limitaciones que imponía una inexplicable censura que ha impedido hasta hace muy pocos años se conociera entre nosotros completo un libro de tan alta calidad literaria, como honda significación ético-histórica para un español de hoy, como *La cabeza del cordero.* Ha sido triste que su gran obra de creación —por razones de su exilio— haya sido durante algunos años más conocida por los públicos hispanoamericanos —y en amplios sectores de estudiosos extranjeros— que en su propio país; y, por consiguiente, que en su propia tierra natal donde hoy —gracias a Dios— viene a hablarnos. Si Ayala escribiendo fuera de España estaba en contacto con inmensos grupos de lectores de habla española, sin embargo, donde se leía menos era entre los españoles, precisamente el público para el que, en el fondo, esencialmente escribía. Es verdad que sus escritos —aun los que arrancan de visiones directas u oblicuas, de situaciones españolas, norteamericanas o hispanoamericanas— trascienden siempre lo concreto local en su sentido humano más profundo para alcanzar una intuitiva y por tanto personal visión del mundo; pero no es menos verdad que en el *porqué* y *para quién* escribió Ayala en el exilio contaban los lectores españoles —y me atrevo a suponer que en algún momento pensaría concretamente en el lector granadino—; porque nunca escribió con indiferencia de la realidad española, aunque no lo manifieste con gesto llamativo o estridencias ni de pluma ni de acciones. No es ésta su manera de actuar humana y literariamente.

La gradual reincorporación de Ayala a España, en el decenio del sesenta, frecuentando cada vez más sus viajes y publicando cada vez con mayor abundancia sus libros en ella, está indicando cómo el escritor, siempre independiente en su actitud intelectual, sin rectificación ni concesión en los principos que le hicieron elegir el exilio —y sin alterar ni suprimir nada en sus obras—, sin embargo, ante la apertura política iniciada por España, fue aceptando las vías o posibilidades que se le ofrecían, precisamente porque su voluntad éticoartística era la de comunicar y actuar directamente sobre la sensibilidad y conciencia de sus compatriotas.

No voy a intentar en unos minutos seguir la cambiante y ascendente trayectoria de la actividad de nuestro paisano. Porque, aunque me ciñera exclusivamente a su producción de crítica y creación literaria, ello supondría —con la enumeración y rapidísimas glosas de

la misma— un espacio de tiempo del que por razones obvias no puedo ni quiero disponer. Basta repasar la extensa bibliografía reunida cuidadosamente por el profesor Amorós para que se comprenda tanto la importancia, riqueza y variedad de esa producción como la consiguiente dificultad de intentar reseñarla en unos minutos. Lo único que intento resumir apresuradamente en estas palabras de salutación es la trayectoria de las impresiones que a través de los años me ha ido produciendo el conocimiento de su obra; hecho que se ha realizado en un proceso de creciente interés por su labor de crítica y de creación hasta llegar al entusiasmo con la lectura de *El jardín de las delicias.* No sólo lo leí con apasionada atención, sino que me movió a releer lo ya conocido y a buscar otros escritos anteriores que me eran desconocidos. La prueba de la impresión que me hizo ese libro es que me movió a dedicarle un largo ensayo y romper con ello mi decidido propósito de no escribir con extensión sobre la obra de creación de un escritor contemporáneo en vida del mismo. Confieso que sentí la necesidad de escribir ese ensayo para explicarme y para explicar al posible lector —a manera de introducción— el sentido y estructura del libro, y analizar las piezas que lo componen en su variedad de elementos, temas, tono y puntos de vista, y la función de cada una, por sí y en el conjunto; lo que llevaba a la conclusión de cómo Ayala había logrado la más perfecta adaptación de unas formas y una estructura a una penetrante y personal visión del mundo actual. Para mí el autor, dentro de su constante aspiración o voluntad artística, había alcanzado —con sorprendente novedad no buscada por sí misma— una plena y eficaz realización, verdadera cima en su producción literaria y en general de la prosa literaria en lengua española. Y no digo de la novelística, porque el término novela resulta estrecho e insuficiente; ni aun tampoco digo de la narrativa, porque constituye una realización que no es posible encasillar dentro de la clasificación tradicional de los géneros literarios.

Cuando tuve la suerte de conocer personalmente a Ayala, hace unos diez o doce años, en la tertulia semanal de la revista *Insula,* supe que había vivido de niño en un carmen del Albaicín y en la calle de San Agustín, junto a la plaza de Villamena; precisamente muy cerca de donde yo viví entre los seis y los dieciséis años. Pude, pues, conocerlo; sobre todo en el instituto. Allí desde luego tuvimos que encontrarnos. La pequeña diferencia de edad que nos separa —sólo tres años— a nuestras alturas de hoy es nada; pero en esos momentos de paso de la infancia a la juventud es inmensa; tanto,

que impide hasta el coincidir en juegos, y menos aún en conversaciones. Cuando hubiéramos podido encontrarnos, Ayala marchó a Madrid.

Después, no hace muchos años, cuando conocía muchas de sus obras y le había conocido a él personalmente, pero sobre todo desde que leí *El jardín de las delicias,* me gusta evocar a Paco Ayala en su niñez granadina junto a la amable y clara sombra de su madre, figura ésta que gratamente recuerda Fernández Almagro en su *Viaje al siglo XX,* por su finura de trato y por haberle dado a leer algunos libros. Entre auténticos recuerdos autobiográficos y ficciones literarias, nos la presenta Ayala en la segunda parte de su citado libro, titulada «Días felices». Sobre todo creo descubrir un recuerdo profundamente granadino del escritor en su infancia en su relato «Nuestro jardín», aunque se trate de un jardín que nunca vio el niño, y aunque ese jardín —según nos dice el mismo autor— «cifra una evocación de lo inmemorial y eterno del Paraíso perdido. Perdido por todos —precisa—; no por mí, ni por mi sobrino (o mi hija o mi nieta), sino por todos nosotros...», «un nosotros que abarca la Humanidad entera». Ayala recuerda ese jardín familiar sólo a través de un lienzo pintado por su madre, a la que preguntaba insistentemente por todo lo que había en él; personas y cosas. La contestación de la madre, tan trascendente como desilusionadora para el niño, cobra hoy en la distancia del tiempo, cuando ya el jardín desapareció, un más grave sentido: «Todo se pierde.» El niño no logró ver el jardín, aunque pasó cerca de él. El bello lugar quedó como algo inalcanzable tras un alto paredón, y tuvo que seguir imaginándolo, cada vez más ideal y remoto, a través del cuadro pintado por la madre.

Desde que leí el relato yo también pienso en ese jardín, que creo se puede identificar con el jardín de la casa del doctor Martín Berrales —donde jugó y soñó nuestra poeta Elena Martín Vivaldi—; jardín que quedaba en alto, visible desde abajo sólo su arbolado, y que yo también cuando pasaba por allí de niño y de muchacho me ilusionaba ver y vivir. Yo tampoco logré verlo. Ahora, cuando pienso en ese jardín, concreta realidad no vista y perdida, y símbolo del Paraíso perdido, pienso que se identifica con ese *jardín abierto para pocos* que fue el *Paraíso cerrado para muchos* que construyó y cantó, también con sentido alegórico paradisíaco, nuestro gran poeta barroco Soto de Rojas, y lo uno también con la propia Granada, que García Lorca, asociándola al título del poema barroco granadino, igualmente llamó *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para po-*

cos. Así, para mí ese relato «Nuestro jardín» me condensa la imagen de Ayala niño ligado profundamente a lo esencial del sentido estético y del espíritu granadino.

En mis años de estudiante universitario el nombre de Francisco Ayala me llegó unido al de las revistas que conmovían nuestras inquietudes intelectuales, literarias y artísticas, comprendiendo en éstas también el cine —que entonces ya deslumbraba con las grandes estrellas norteamericanas y las asombrosas novedades de la técnica alemana— como la *Revista de Occidente,* la *Gaceta Literaria* y, sobre todo, la más próxima a nosotros; me refiero a la revista *Gallo,* dirigida por García Lorca, que, con ambición a la vez local y universalista, alza su brillante cresta y lanza su canto estridente en el adormecido ambiente literario granadino. Era el momento de los vanguardistas y los putrefactos; estos últimos personificados en ese tipo grotesco que entre Federico García Lorca y Salvador Dalí dejaron dibujado en esta famosa revista granadina. Ese vanguardismo agresivo, irrespetuoso en su alegre juego esteticista, aunque nos llegaba por otras partes desde Madrid, vino también con *Gallo* a sacudir directa y violentamente hasta con su vistoso y gran formato, la ramplona compostura, apatía y retraída distinción de nuestra burguesía y aristocracia, tan ajena y refractaria en general a inquietudes intelectuales y a novedades artísticas y literarias. De esos sectores surgieron las protestas y las burlas despectivas. Eso dio pie al lanzamiento, por la misma redacción de *Gallo,* del periodiquillo *Pavo,* que consiguió engañar a mucha gente con su aparente ataque a la revista de los vanguardistas.

Pues bien, en ese grupo de jóvenes se nos presentó directamente Francisco Ayala en Granada, con una de sus prosas poéticas de chocantes metáforas y con una no menos agresividad temática. Porque su tema y título era *Susana saliendo del baño.* Era la desmitificación del tema de la antigüedad bíblica, con unos rasgos de actualidad cotidiana y de broma esteticista —con algún toque surrealista en sus imágenes— y hasta con los asomos de punzante humor, en una plena conciencia de su atrevida creación y de sus seguros efectos revulsivos y punzantes dirigidos a la adocenada sensibilidad literaria tradicional dominante. Creo se trata, en su brevedad, de una pieza antológica de un momento y una actitud lúdica esteticista en la historia de nuestra literatura contemporánea. Además, la aguda sensibilidad pictórico-visual de Ayala nos sugiere en ella, con su juvenil y estilizante técnica de invención imaginativa, una poderosa visión

plástica perfectamente trasladable al lienzo. Resultaría, casi, un cuadro surrealista, incluso en sus sugestivas referencias tragicohumorísticas.

Pasados esos años, el nombre de Ayala se fue alejando en mi recuerdo, hasta quedar situado en la distancia de esa época de tan intensa y alegre actividad de nuestra vida literaria. Sólo ocasionalmente reaparecía en mi memoria al revisar esas revistas que le dieron a conocer. Después —pasados varios años— supimos por él mismo, que tras pasar los años 29 y 30 en Alemania, cuando se gestaban los tremendos cambios que ensombrecerían Europa, el autor, por propia determinación, se *redujo a silencio.* Tras aquellos años pasados de *ambiente de sensual alegría,* de divertido juego de palabras y de ingenio, nos dice Ayala: «Todo aquel poetizar florido, en que yo hube de participar también a mi manera, se agostó de repente.» Ante las *tremendas realidades* que se venían encima, su reflexión y cambio se explica: «¿Qué sentido podía tener —nos dice— aquel jugueteo literario, estetizante y gratuito a que estábamos entregados?»

Con nuestra guerra civil, que tanto destrozó, dispersó y borró de nuestro pasado, el nombre de Francisco Ayala, como su propia persona, quedó definitivamente alejado y situado en aquel momento como una nota brillante juvenil que imaginábamos había derivado hacia otros derroteros intelectuales. Para mí, personalmente, reapareció en mi panorama en aquel horizonte literario e intelectual que se fue abriendo en el primer decenio de la posguerra al otro lado del Atlántico, en Méjico, y sobre todo en Buenos Aires, esencialmente determinado por el grupo de profesores, intelectuales y escritores españoles exiliados. Hacia él mirábamos atentos los estudiosos y lectores españoles, procurando conseguir, sobre todo, las ediciones que fue lanzando la Editorial Losada. Mi generación, que había procurado mantener el contacto con la actividad cultural anterior a la guerra —y en ella estaban muchos de los exiliados—, buscaba por todos los medios aquellos libros argentinos de profesores y poetas españoles. Por cierto, que en los primeros tiempos, en algún caso se hacía difícil el conseguirlos. Así, cuando Américo Castro lanzó su apasionado y apasionante libro *España en su historia, cristianos, moros y judíos,* para poderlo adquirir del librero había que entregarle una tarjeta como profesor, que él había de presentar para que se autorizara el envío. Así, entre las varias obras que entonces —en el decenio del 40— fue lanzando Losada, comenzando por las *Obras* de García Lorca, se nos presentó de nuevo el nombre de Francisco Ayala con un serio e importante libro —publicado en 1944—, *Razón del mundo,*

Un examen de conciencia intelectual. Nada más distinto al juego de ingenio y arte del verdadero *quiquiriquí* que nos lanzó en *Gallo,* que el tono, tema y estilo de este gran ensayo, aunque desde luego no ocultaba al escritor, dado su impecable y elegante decir. Habla un intelectual, consciente e inquieto, de formación política sociológica, pero que no oculta su cultura y sentido de lo literario. Su tema no podía ser más grave: *el de la responsabilidad que pueda caber a los intelectuales por razón de la catástrofe en que se debate el mundo,* ante la crisis en la que *peligran no sólo los valores de la cultura, sino los mismos principios de nuestra civilización.* Y observemos que en su postura de alta visión universalista no falta en ese libro la *perspectiva hispánica.* La atención y preocupación por España no ha faltado nunca en Ayala. Desde la distancia de su destierro —y avivado por ese mismo hecho de la guerra y del exilio— la preocupación por España y su destino crece hasta lo obsesivo. Como dice en *Histrionismo y representación,* «esa meditación es para uno angustia vital, si se prefiere, obstinada manía».

Después lo fuimos comprobando en esa cambiante imagen con que se nos fue apareciendo, sobre todo con su obra de crítica literaria y con su obra de creación; pues, naturalmente, aunque sabíamos de su condición de catedrático de Derecho político —anterior a su exilio— y de la actividad y escritos del profesor de Sociología, lo que buscábamos nosotros era al crítico y al creador literario. Ahora bien, el alcance y penetración de aquél y el sentido y visión del mundo que nos ofrecía éste en su narrativa, con dichas dotes y saberes, acrecentaba su trascendencia y enriquecía sus interpretaciones, pero nunca como algo pegadizo o digresión, sino integrado en la realidad objeto de su estudio o de su invención literaria.

Mi reencuentro pleno con la obra de Ayala se realizó sobre todo a fines del decenio del cincuenta y dentro del siguiente. Fue el momento en que se fueron sucediendo en España las ediciones de sus libros de ensayo y de creación; de los primeros se editaron *Experiencia e invención* —1960— y *Realidad y ensueño* —1963—; de los segundos, *Historias de macacos* —1955—, y más tarde, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso.* Y no quiero dejar de recordar que en esta presentación de Francisco Ayala a los españoles desempeñó un papel principalísimo —que hemos de agradecer— la revista *Insula,* dirigida precisamente por el profesor granadino Enrique Canito. Allí se fueron publicando críticas de sus libros y entrevistas que contribuyeron grandemente a que fuésemos conociendo la persona y la personalidad del escritor granadino. Sus más importantes obras de

creación entraron en el amplio campo de difusión de las ediciones de bolsillo; incluso alguna de su primera época. Así fue creciendo en mi conocimiento y estimación la múltiple y polifacética obra de Ayala, que culminó con la publicación de *El jardín de las delicias*. Pero, salvo algún relato aislado, no leí hasta después del citado libro, *La cabeza del cordero.* Tras ello comprendí plenamente lo que *había significado para el escritor nuestra guerra.*

A pocos de nuestros escritores exiliados les ha movido tan reflexiva y hondamente la dolorosa experiencia de la guerra civil como a Francisco Ayala; aunque no la haya hecho tema de narración extensa tratada en su visión directa. Le interesa más bucear en las cuestiones que subyacen bajo el catastrófico acontecer y meditar sobre la historia y el ser de los españoles que descubren la raíz y razón de esa explosión del conflicto fratricida. Yo pienso que quizá por esa misma gravedad y hondura con que ha sentido y vivido el triste acontecer no lo ha objetivado en una larga narración novelesca; porque ha evitado, deliberadamente, que algo tan propio e íntimo como esa experiencia pudiera convertirse en simple pasto de la curiosidad por lo español de los lectores extranjeros, y con ello servir ambiciones o resentimientos partidistas, y también algo peor: conseguir una oportunista popularidad y que tan doloroso drama se comercializara en voluminosos planes editoriales. Pero quien lea *Los usurpadores* —obra inspirada por el principio de que el poder ejercido sobre el prójimo es una usurpación— verá que todos los relatos que componen el libro están conmovidos en su entraña por unos hechos de violencia fratricida que, aunque parezcan sólo mirar al pasado, es precisamente para esencializar un sentido dramáticamente conflictivo de angustiosa vivencia del presente. Porque la guerra le ha proporcionado al autor —como él mismo ha dicho— una visión de profundidad abismática de lo humano, ya que, como en una catástrofe geológica, descubrió hasta lo escalofriante, tanto de generosos sacrificios como de *perfidia* y refinada maldad. Y Ayala, como escritor, siempre ha ido en busca de ese fondo inquietante de la condición humana; por eso logra en todos los casos trascender la visión de lo nacional y de lo local, como ocurre en el caso del relato «San Juan de Dios», que no sólo arranca de una figura tan entrañable del pasado de su ciudad, sino del concreto y vivo recuerdo de un cuadro antiguo granadino contemplado cuando niño en su casa. Con su fuerte capacidad de percepción visual y pictórica crea en el comienzo— con la visión y entonación del cuadro— un ambiente iluminado por una luz lívida sobre un fondo de oscuridad insondable, que parece querer proyectar sobre

el relato y el libro. Pero ello será la circunstancia sobre la que se proyecta un horroroso hecho de violencia fratricida. cuya resonancia alcanza no ya a paralelos hechos del presente español, sino, en general, del mundo actual. La conclusión es que la guerra civil, como experiencia de catástrofe, que condicionó y sacudió tanto la vida del escritor —como de tantísimos españoles—, está constantemente presente en su obra. Y en su libro posterior *La cabeza del cordero,* aunque sin franca visión directa del tema, sino, como él dice, visto *oblicuamente,* sin embargo nos conmueve en su lectura, sobre todo a los españoles, con una profunda resonancia directa de algo vivido y padecido en lo más íntimo, pues aunque sean unos hechos aislados suscita un estado de ánimo general en el que pesa todo lo grave y angustioso de la larga y dolorosa etapa de nuestra historia contemporánea.

Y no quiero dejar de señalar a este respecto —contestando a la actitud de algún crítico que, quizá no leyendo con atención la obra de Ayala, insiste en el hecho de la ausencia en ella de la temática de la guerra civil— que, aparte lo dicho de esos libros y las resonancias generales y alusiones aisladas en otras obras, hay una composición tan breve como intensa que no es posible olvidar por su hondura de emoción y su trascendente sentido aleccionador. Nos referimos a su «Diálogo de los muertos. Elegía española» —fechada en 1939—, esto es, al final de la guerra, y que significativamente colocó cerrando su citado libro *Los usurpadores.* Se trata de un auténtico poema en prosa en el que escuchamos a los muertos de la guerra con *voz apagada y blanda* en un *diálogo soterrado* o *red de monólogos,* cuando ya en la Tierra no hay nada en ninguna parte: «Nada sino silencio.» El día que se haga la verdadera antología de la poesía de nuestra guerra —que ha de ser en lo más auténtico y perenne una serie de elegías, esto es, una antología del dolor— habrá que colocar esta de Francisco Ayala, abriéndola o cerrándola. No creo se haya escrito una más honda y emocionada reflexión sobre nuestra guerra que éste, para mí, gran poema en prosa. Ese dialogar sin *comienzo ni fin,* o mejor esa *red de monólogos* de los muertos, son en realidad el resonar silencioso de las voces interiores del propio escritor, que no puede acallar angustiado en el fondo de su alma tan horrorosa experiencia de nuestra guerra y de la guerra en general.

No olvidemos que Ayala, como muchos de los grandes escritores granadinos —desde Hurtado de Mendoza y Soto de Rojas hasta Ganivet y García Lorca, pasando por Martínez de la Rosa—, desbordan lo local por un sentido humano y estético universalista, aunque no

se pierda la huella granadina. Así, anotemos rapidísimamente, para terminar, que aunque sea Ayala un escritor irreductible, como pocos, a ser perfilado dentro de contornos locales, ni aun nacionales, dada su ansiosa búsqueda de lo esencial y general humano, sin embargo creo que al ordenar y articular ese libro, *Los usurpadores,* quedó una doble huella que descubre una raíz granadina. Se trata sólo de una imagen visual y una sensación sonora que únicamente una sensibilidad de granadino pueden percibir y valorar en toda su resonancia, y precisamente resulta ser el arranque y el final del libro. Este se abre —según antes comentábamos— poniéndonos delante y ahondando en la contemplación de la viva imagen de un antiguo lienzo de escuela granadina representando a San Juan de Dios arrodillado junto al lecho con las *manos crispadas sobre el mástil de un crucifijo,* en el momento de morir. A pesar de *haber pasado mucho tiempo,* «acontecimientos memorables, imprevistas mutaciones y experiencias horribles» —está claro tiene encima la experiencia del cataclismo de nuestra guerra— y, sin embargo —nos dice el escritor— «esa imagen inmóvil, esa escena mortal, permanece fija, nítida, en el fondo de la memoria»... La imagen de niñez de esa sombría visión del santo popular granadino está, pues, viva, determinando y envolviendo el relato y abriendo el libro. En el final de éste —y final del «Diálogo de los muertos»— es una sensación no de vista, sino de oído, la que queda resonando en expresión penetrante, conseguida, sutilmente, con la oscuridad y misterio que sugieren sus oscuros sonidos vocálicos. «En la oscurecida tierra sólo se oía un rumor de oculta acequia.» Ese *rumor de oculta acequia* sólo puede haberse sentido en Granada, pues Granada es, como intuía Manuel Machado, «agua oculta que llora».

EMILIO OROZCO DIAZ

Granada, 2 de febrero de 1977
Facultad de Letras. Universidad de
GRANADA

OBJETABLE REPRESENTACION DE FRANCISCO AYALA

Aparentemente es un sólo hombre el que está retratado. Transformado se refleja en el fondo de un vaso. Aparece una taza de clarísimo café recién servido. Cabeza de pájaro apenas sumergida, la cuchara gris está ennegrecida por la reverberación del oscuro líquido. *Negra es la capa que borra el resto del busto. El rostro sobre la mancha sombría es centro, eje o espejo de la composición.* Blanquísimo el azucarillo junto al papel de su envoltura. Cerca otra taza, detrás adivinamos un cuerpo, ahora desterrado de nuestros ojos por la margen de la fotografía. No hay una sola expresión vehemente, un ademán de impaciencia o una reflexión quejumbrosa. Está la cuchara mantenida por una mano firme, de carne precisa y serena. Tímidamente escondida la mano siniestra, signo quizá del horror ante una muerte de perros, o del desengaño en el rozar un cuerpo ajeno. *Pequeñísimo un cuello blanco almidonado que sirve de aislante entre la cara y la áspera estofa de la capa.* Pulcramente planchada la clara camisa, la corbata sobria en su anudado, bajo el abrigo la chaqueta y el chaleco opacados tras la sombra de su propia austeridad. Y sobre la camisa un mentón preñado de paz antigua. Un leve trazo de vello blanco limita el fino labio que maliciosa o tristemente intenta una mueca de sonrisa o reflexión. Siempre con su habitual parsimonia, con su triste, lentísimo continente impasible. *El semblante es una superficie aguda abriéndose hacia la frente. Ahí está el centro geométrico y geomántico, que con su profundidad inunda el todo. Luz única en la penumbra del retrato.* De saber y saberse mirado por el tiempo, bajo espesas cejas, los ojos semicerrados se proyectan hacia los objetos muertos de la mesa. *El ojo avizor del busto nos acecha, es un emblema, desengañado o engañoso, estancado en la visión sin tiempo de un posible espectador.* Oído que grande se abre alerta hacia el solo sonido de una certera nada. Celébrase en la frente un jardín de inciertas delicias, o el pasar de pliegos amarillos de densas escrituras. Mas en su exterior es una extensa y luminosa era que como tenso lienzo, la piel, se estira iluminando el umbrío retrato. *Tras la más sencilla realidad del cuerpo,*

un hondo fondo, el vértigo de no advertir el fin ni el principio de las cosas. Borrosos unos cuerpos o la nada, un increíble precipicio, donde apenas brillan unos collares en la penumbra, y un pendiente pendiendo de las sombras sin nombres. (Cada uno de ellos es, aparentemente, uno solo: el «Busto de hombre» pintado por Velázquez, la fotografía de Francisco Ayala. Mas en verdad son el instrumento de un único y angustiado ojo que intentó torpemente borrar la real irrealidad del tiempo) *.

DIONISIO CAÑAS

215 W. 90st 4a
NEW YORK, N. Y. 10024

* Los materiales que me han servido para componer este *apotexto* pertenecen a: I) Una fotografía de Francisco Ayala; II) El «Busto de hombre», cuadro de Velázquez, que se encuentra en el Wellington Museum de Londres; III) «El hechizado», cuento de Francisco Ayala; IV) Algunas alusiones indirectas a títulos de obras conocidas de Ayala.

FRANCISCO AYALA, PROFESOR

Bryn Mawr College, excelente institución universitaria para mujeres y escuela graduada para estudiantes de uno y otro sexos, está situado a unos veinte kilómetros de la ciudad de Filadelfia, pero por su apariencia y por su ambiente parece pertenecer a otro lugar, quizá incluso a otro tiempo. Neogótico en sus construcciones, salvo por los pocos edificios modernos que fueron discretamente añadidos en la última década, impresiona al visitante como una fortaleza medieval: de piedra gris, las residencias adyacentes encierran buena parte del *campus,* formando una muralla sólo interrumpida por algún arco o torre a los lados de la entrada principal. Es en conjunto un grupo arquitectónico insólito en la región, aunque no desentone dado el tradicional predominio de la piedra en las casas e iglesias de los pueblos circunvecinos. El contraste es más mental que visual; las torres de Bryn Mawr College se alzan como las de las cercanas iglesias, pero se alzan en una institución libre de enseñanza. Evocan ideales académicos y dan fe de su existencia, hechos ambos que caracterizan la experiencia ofrecida a los alumnos de Bryn Mawr.

Nada más entrar en el *campus,* se nota el logro arquitectónico: hay compenetración entre los edificios y los habitantes. Tranquilidad, interioridad, sobriedad, sencillez..., éstas y otras cualidades conviven, y la comunidad intelectual, constituida por la facultad y el estudiantado, existe de verdad. El *campus* es un terreno común para charlar o dialogar, pues todo, y todos, están a pocos metros de distancia, compartiendo a diario las veredas, las salas de reunión, o la biblioteca con su silencioso claustro, donde alguna conversación de fondo o la vista de alguna cara reconocida acompaña el estudio solitario de quienes se han acomodado allí por unas horas. Soledad o compañía, deseadas ambas y fácilmente logradas en un mundo protector, donde algunas puertas —hasta hoy, cuando ya resulta difícil mantener la tradición— siguen abiertas. Ambiente grato de recordar, desde luego. Tuve ocasión de verlo cuando hace poco visité de nuevo

el College y pude comprobar que ni mi memoria lo había idealizado, ni apenas había cambiado el ambiente desde la fecha en que terminé allí mis estudios, en 1962.

Durante tres años Francisco Ayala fue miembro de la facultad de Bryn Mawr College. Le conocí en septiembre de 1959, cuando yo empezaba el segundo año de estudios universitarios, especializándome en español. Debido a mis pocas lecturas, por no decir mi ignorancia casi total de la literatura hispánica, aún no sabía quién era el profesor Ayala, aunque estaba claro por la actitud de sus colegas que era una figura muy importante: «uno de los novelistas mejores que tiene España», creo recordar que dijo uno de aquéllos, y si las palabras no reflejan exactamente lo dicho, sí responden con fidelidad al concepto que expresaban.

Con cierta timidez, me matriculé en un curso suyo llamado «Advanced Composition», y con gran sorpresa, al asistir a la primera sesión descubrí que era la única estudiante inscrita. Las circunstancias —interés mínimo en el español (todavía «primo pobre» del francés en el Este de Estados Unidos), conflictos de horario o de ordenamiento de cursos de otras estudiantes de español; en fin, diversas razones que concurren en toda universidad a hacer que las clases sean de tamaño imprevisto— operaron en mi favor. Pude durante un semestre aprender de Francisco Ayala cuanto dadas mis aptitudes me fue dado aprendiese del arte de escribir. Y gracias al método de Ayala, fue un máximo. No ponía «temas» sobre los cuales esperase una composición de extensión mayor o menor, que obedeciera a determinadas fórmulas correctas sacadas de manuales; exigía invención. Esto, en un comienzo frustrante, pronto empezó a hacerme pensar no sólo en cómo debía decir lo que quería decir, sino —y a la vez— en la forma literaria que daba sentido a lo escrito. Sin apreciar exactamente las consecuencias, estaba aprendiendo a redactar una composición verbal en relación con los problemas literarios implicados por el texto de que trataba. Si no consigo describir en unas frases este método, espero se me perdone, pues resulta casi imposible exponer con precisión un método cuyo éxito dependía del análisis de las obras literarias a nivel estilístico, indagando en el proceso creador, según éste se hubiera realizado en cada caso.

Quizá algún ejemplo de las tareas que me fueron asignadas pueda contribuir a esclarecer la cuestión. «Traduce —decía Ayala— este poema de Rubén Darío al inglés, y tráeme la traducción con una paráfrasis de la traducción y otra del original.» O bien: «Basándote en la traducción de Harriet de Onís, devuelve este cuento al español.» O:

«Lee esta comedia de Benavente, y luego sustituye el acto final por otro.» Yo: «¿Por cuál?» Contestación: «Ah, pues ya lo verás. Escríbelo tú, en español.» Evidentemente, trabajé incluso tropezando con problemas que me parecían insolubles. Y aprendí, porque al traer a clase los frutos de mis labores, traía una plétora de vacilaciones y de aproximaciones para someter al ojo crítico, corrector e iluminador del señor Ayala. Sin esquivar nunca ni el arduo deber de corregir al estudiante de lenguas, ni la obligación (que no lo parecía por su paciencia) de explicar con claridad problemas literarios, mejoraba mis esfuerzos, dejándome no ya con la tarea devuelta y calificada, sino con resultados conseguidos hasta donde el maestro podía conseguirlos: enseñanza.

Si hasta ahora me he limitado a contar mi aprendizaje personal, sin referirme al ambiente general del College, es porque durante ese primer semestre de relación con el profesor Ayala, no llegué a percatarme bien de cómo actuaba en otros cursos. Después de seguir la segunda parte del que he descrito: uno, admirable, sobre el Quijote; y otro, utilísimo, sobre el género de la novela en la literatura española, y de verle participar en las actividades departamentales, fui descubriendo otros aspectos de su personalidad. En la clase solía mezclar, a estilo norteamericano, la conferencia con el comentario abierto sobre las obras leídas, y debo decir que su planteamiento original y siempre inteligentísimo de los problemas literarios, estimulaba en los oyentes el desarrollo de intuiciones y de ideas. Al mostrar con el ejemplo el éxito del modo intuitivo, animaba a que los demás le siguieran por el mismo camino.

No fue sólo el ejemplo intelectual lo que nos convirtió de estudiantes en discípulas de Ayala. Fue también su humanidad. Fuera de clase, era sencillo y afable, dispuesto a escuchar, a orientar, a participar como otro más en una conversación; salvaba las distancias con su actitud llana. Y por sus circunstancias especiales, era una persona que nos conmovía; exiliado desde la guerra civil y viviendo en países para él extranjeros, hablaba con ilusión de volver a España. Volvió, en efecto, durante sus años en Bryn Mawr, iniciando entonces su repatriación.

Conmovedor también era el contraste entre su control asombroso del idioma español y su posición casi indefensa en el inglés, aunque sobre esto como sobre todo proyectara un humor satírico. Recuerdo el discurso que pronunció en la residencia estudiantil en donde yo vivía. Siguiendo la costumbre de invitar a cenar alguna vez a un profesor del departamento, las especializadas en español le indicamos

cuánto nos honraría que viniese, etc..., y que la tradición pedía que pronunciara un discurso, siquiera fuese muy breve. Aceptó (quién sabe si incómodo ante la idea de hablar a ciento cincuenta niñas entre el ruido de platos en un enorme comedor), y llegado el momento, se levantó, diciendo en inglés lo siguiente: «Como se me ha pedido que diga unas palabras amenas o graciosas, sólo diré éstas, porque estoy seguro de que mi inglés ya les habrá resultado divertido. Siento que mi inglés no pueda ser sino eso. Muchas gracias.» Y se sentó.

En su casa, se explayaba más. Varias veces nos agasajaron los señores de Ayala con unas comidas españolas deliciosas cuya preparación con los limitadísimos recursos del «College Inn» donde vivían la parte de la semana que pasaban en Bryn Mawr, nos dejaba perplejas.

La conversación del profesor Ayala se caracterizaba por su estilo personal, a menudo por su humor inesperado. Aunque ahora, siendo profesora yo misma, me cueste apuntarlo, diré que en una ocasión, dudando si matricularme o no para un curso suyo, él me aconsejó resueltamente que lo hiciera. «Es que no necesito el crédito, señor Ayala», indiqué para justificarme. «Son créditos para tu alma, Inés», me dijo. Es una frase que he recordado mucho, y que recordada hoy no me parece chistosa, sino todo un programa educativo. Pasada la vergüenza, creo que produjo en mí un efecto duradero, pues no sólo asistí a la clase, sino que seguí estudiando luego por voluntad propia, aventurándome por caminos que el curso había desbrozado.

En mi último año en Bryn Mawr, opté por escribir una tesina (no era obligatorio escribirla), y creo que mi decisión se debió en parte a la creencia de que podía «tener ideas». La posición de un profesor frente a las ideas ajenas y a las propias, junto con su capacidad para formularlas y articularlas, de manera convincente y asimilable, es asunto que no deja de tener, creo, consecuencias considerables en la formación del alumno. En Bryn Mawr College, la cuestión había sido bien pensada por los fundadores de la institución. Su credo se podría resumir más o menos así: la necesidad del desarrollo individual en el terreno intelectual predomina sobre cualquier otra exigencia, y para conseguirlo, no tanto hay que fomentar la acumulación de saberes como la integración cuidadosa de éstos y la profundización en las materias estudiadas. Los cursos que se seguían en el College eran menos de lo corriente entonces (cuatro en vez de cinco), y más lo que se pretendía profundizar en la materia estudiada. Las clases del profesor Ayala encajaban bien con esta teoría de la educación superior, pues tendían a desarrollar intelectualmente al alumno y a interesarle en los problemas de todo orden que el texto planteaba.

Cuando decidí escribir la tesina y escogí como tema un aspecto de la obra de Unamuno, sabía que Ayala exigiría primero un buen conocimiento del tema y luego un trabajo que intentara aportar algo nuevo. Cada diez o quince días iba a la oficina del profesor para discutir lo relativo al tema: «La creación del personaje en las novelas de Unamuno». Recuerdo vívidamente la figura del maestro, sentado en su escritorio, leyendo o escribiendo tranquilamente, enmarcado por la anticuada ventana y envuelto en esa luz gris-blanca, típica del invierno, luz que parecía salir de la piedra del edificio, o desaparecer en su grisura. Silencio y seriedad que se imponían; trasfondo que pedía claridad mental.

Ya adelantado el curso, después de la orientación teórica y cuando el borrador empezó a tomar forma, acudía a leer al profesor lo escrito, y él escuchaba; según yo iba leyendo, me corregía faltas, detenía la lectura para hacer algún comentario sobre el estilo, trabajando el texto pacientemente. La experiencia fue sumamente instructiva y agradable.

Ese año, de estudio intenso para mí, hubo bastantes ocasiones para que se reunieran cuantos convivían en el departamento de español, encabezado entonces y ahora por Willard Kind, hispanista y profesora digna de homenaje por su constante y meticulosa actuación. Allí estaban, en la primavera de 1962, Phyllis Turnbull, recién llegada de su otra «casa», España, que parecía vivir en su palabra entusiasta; Hope Goodale y Miguel González Gerth, instructores del departamento; desde Princeton, una vez por semana, llegaba otro maestro, Vicente Lloréns, que dio el seminario sobre poesía contemporánea hispánica; la decana, Dorothy N. Marshall, organizadora de una serie de excelentes conferencias, que enriqueció el programa, en cuyas actividades era ella copartícipe por su hispanismo fervoroso, y José Ferrater Mora, profesor de filosofía, que participaba, como la decana, en cuanto se celebraba en nuestro grupo. Además de los estudiantes graduados, las especializadas en español éramos entonces tres: Judith Ellenbogen, Linda Fish y quien firma. Estaban con nosotras estudiantes más jóvenes, entre ellas Carmen López Morillas, Susan Schroeder, Carmen Gómez Pisá y Leila Foster. Como era de esperar, la llegada de Ayala había hecho crecer el número de personas dedicadas al estudio del español.

Así, pues, convivió con nosotros el profesor Ayala, a quien he llegado a conocer después como el buen amigo que es. Y todavía me extraña un poco «enseñarle»: explicar una novela suya a una

clase como si fuera él, un escritor a quien no conozco, y yo, profesora. Quizá me comprendan quienes han sido, como yo, discípulos de una figura cuya complejidad y genialidad les toca, al correr de los años, transmitir.

AGNES M. GULLON

Department of Spanish & Portuguese
Temple University
PHILADELPHIA, Pa. 19122 (USA)

FRANCISCO AYALA Y ALEMANIA

Con la ocasión de haber traducido al alemán algunos de los cuentos y ensayos de Francisco Ayala he entrado en contacto personal con él y he podido darme cuenta del conocimiento que tiene de las realidades germánicas, en especial las relativas a la cultura. Por eso me ha parecido de interés plantearle algunas cuestiones, que él contesta a continuación.

—¿Cómo nació su interés por Alemania?

—Nació muy precozmente en mí el interés a causa de la particular relación que ha habido entre España y Alemania durante el tiempo de mi vida. Acerca de eso escribí unas páginas como prólogo a la edición alemana de mi librito *España a la fecha.* Los años de mi infancia fueron los de la primera guerra mundial, en cuya época los españoles se dividieron muy apasionadamente en los bandos germanófilo y aliadófilo, una división que separó a los miembros de mi propia familia. Luego, en mi época de estudiante, subsistía aún en España el antiguo prestigio cultural de Alemania. La mayor parte de los becarios iban allí a ampliar sus estudios, yo fui uno de ellos. Fui a Alemania el año mil novecientos veintinueve, pero para mí no se trataba tan sólo de profundizar en tales o cuales disciplinas, sino de asomarme a un mundo distinto; y aquella Alemania de la posguerra, en que empezaba a manifestarse el nazismo, era en efecto sumamente diferente de España. Mi experiencia de esa temporada resultó intensísima y muy amplia. Aprendí el alemán, y en seguida traduje algunos libros, no sólo de ciencias políticas y sociales, como el de Mannheim, o *La teoría de la Constitución,* de Carl Schmitt, sino también novelas. De hecho, mi primera traducción publicada fue una novela de Arnold Zweig, de la que no conservaba ejemplar ninguno y que ahora uno de mis amigos, Jorge Campos, me ha facilitado. Para mí ha sido una gran curiosidad leer aquella primera traducción mía. Luego, en Argentina, durante un período en que tuve que ganarme la vida traduciendo, traduje los *Aufzeichnungen,* de Rilke, y un par de

novelas de Thomas Mann. Y he seguido siempre leyendo alemán, aunque ahora la larga falta del uso de la lengua viva me retrae de hablarla.

—¿Por qué fue precisamente a Berlín a estudiar?

—Justamente porque no me proponía profundizar en una determinada especialidad o seguir las enseñanzas de un determinado maestro, sino más bien asomarme a un mundo, como antes dije, diferente del español, y observar la realidad de ese mundo en todos los aspectos posibles. Para eso Berlín era muy adecuado. Los efectos de la descomposición social eran más agudos en la gran ciudad, donde, por otra parte, los fermentos de novedades artísticas, literarias, etcétera, se hacían sentir con mayor fuerza. El Berlín de aquel momento era algo muy peculiar. Más tarde, leyendo el libro *Farewell to Berlin,* del inglés Isherwood, que es un hombre de mi misma edad y estuvo en los mismos parajes que yo al mismo tiempo, aunque nunca nos conocimos, he tenido una visión con otros ojos de lo que yo mismo pude observar entonces. En los momentos actuales existe una especie de curiosidad hacia aquel Berlín, tal como se manifiesta, por ejemplo, en el nivel del público general con la popularidad de la película «Cabaret».

—¿Continuaron sus relaciones con Alemania durante la República Española?

—La instauración del régimen nazi en Alemania produjo un derrumbamiento de las estructuras académicas de aquel país. Dos episodios personales pueden dar muestra de lo que ocurrió allí: yo había ido a Viena con dos colegas para tomar parte en un congreso de Derecho administrativo y, estando allí, el director del Romanische Seminar, de Berlín, el profesor Gamillscheg, que había sido amigo mío, me invitó a dar una conferencia en su seminario. Cuando llegué, me dijo que le habían llamado del Ministerio de Asuntos Exteriores para advertirle de que esa conferencia no podría darse, porque yo había publicado en un periódico de Madrid un artículo contrario a la idea del *Anschluss.* Gamillscheg insistió en que me había invitado y la conferencia debía darse, pero cuando acudimos había una patrulla nazi cortando la entrada al local. Nosotros pasamos, sí, pero no dejaron pasar al público. Aquella noche la cena que nos ofreció nuestro anfitrión fue elegante, pero lúgubre. Incluso nos advirtió que no hiciésemos ningún comentario delante de los hijos, muchachitos de dieciséis y diecisiete años, que luego habían de sucumbir en la invasión a Polonia. El otro episodio a que me refiero es el del profesor Hermann Heller, socialdemócrata que había intentado tratar de organizar

alguna resistencia obrera contra la avalancha nazi y que pudo refugiarse en Madrid. Nuestra Facultad de Derecho le ofreció una cátedra, y yo, que había estudiado con él en Berlín, puse mucho empeño en conseguírsela; pero el pobre hombre murió al año siguiente de un ataque del corazón. En esas condiciones es claro que no podía haber una normal relación cultural con Alemania.

—¿Ha vuelto a Alemania después de la guerra?

—Volví hacia el año mil novecientos cincuenta y uno o cincuenta y dos para admirar el contraste entre lo devastado y todavía entonces no reconstruido, por una parte, y por otra la prosperidad enorme que en todos los lugares podía advertirse. He encontrado a algún antiguo amigo, como Walter Pabst, que recientemente se ha retirado de profesor de literaturas románicas en la Universidad Libre de Berlín.

—¿Ha ejercido influencia el pensamiento alemán sobre su obra de sociólogo?

—Sin duda. El haber tenido acceso al pensamiento alemán nos ha permitido a los españoles de mi generación y de generaciones anteriores alcanzar una perspectiva amplia, sin vernos limitados al canal de la lengua francesa. Piénsese que Ortega y Gasset ha sido una influencia importante para todos nosotros, y Ortega estuvo familiarizado con el pensamiento alemán tanto como con el francés y el italiano, lo cual, como digo, libera de la supeditación exclusiva a una cultura nacional determinada.

—¿Considera usted entonces que su vinculación con Alemania es algo más que marginal?

—Sí; creo que Alemania ha sido para mí una experiencia vital de carácter fundamentalísimo.

ERNA BRANDENBERGER

Goldauerstrasse 12
8006 ZÜRICH (Suiza)

CERVANTES Y AYALA: EL ARTE DEL RELATO BREVE

I

Que Francisco Ayala se ha convertido ya en un *clásico en vida* es algo que parece aceptarse unánimemente. La copiosa e importante bibliografía que sobre su obra existe (1) resulta harto significativa con referencia a esa aceptación.

Precisamente el conocimiento que Ayala posee de nuestros mejores escritores clásicos y las magistrales páginas críticas que ha dedicado a algunas de sus obras, explican el que, en más de una ocasión, los estudiosos de la narrativa de Ayala hayan percibido muy claras relaciones entre la misma y el arte y teoría del relato de un Cervantes, por ejemplo (2).

Quiere decirse, pues, que el insistir sobre la relación Cervantes-Ayala no supone ninguna novedad. Aun así, esa veta literaria parece lo suficientemente rica y densa como para animar a cualquiera a se-

(1) *Vid.* Andrés Amorós: *Bibliografía de Francisco Ayala*, Madrid, 1973.

(2) Sobre este aspecto, véanse las páginas que dedica Keith Ellis al cervantismo de una obra juvenil de Ayala, la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) (K. Ellis, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 27 y ss.). O las consideraciones que el mismo Ellis establece a propósito de *Muertes de perro* y el recurso cervantino del hallazgo de unos documentos o papeles de los que extrae su novela (*op. cit.*, pp. 203-205). También Ricardo Gullón, con referencia a esa novela de Ayala y a su continuación, *El fondo del vaso*, ha señalado cómo el *Quijote* ofrecía «el ejemplo clásico del autor que encuentra y reproduce un manuscrito ajeno» (R. Gullón, *Espacios novelescos*, en la obra colectiva de Germán y Agnes Gullón, *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974, p. 264). Un amplio e inteligente tratamiento de la relación Cervantes-Ayala puede encontrarse en el libro de Rosario H. Hiriart, *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Madrid, 1972, especialmente en las pp. 11 y ss., 88 y ss. —sobre la relación de *El fondo del vaso* con *Muertes de perro*, conectada con la establecida por Cervantes entre el *Quijote* de 1615 y el de 1605—, 203 y ss. Rosario H. Hiriart concluye su libro estimando que la técnica de construcción empleada por Ayala «pertenece a la mejor tradición de nuestra literatura: es la empleada por Cervantes en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*» (*op. cit.*, p. 321). También Andrés Amorós en su excelente *Prólogo* a la ed. de las *Obras narrativas completas* de Ayala (México, 1969), ha tenido ocasión de aludir al enlace de *El fondo del vaso* con *Muertes de perro* como algo «múltiple y complejo: igual que en la segunda parte del *Quijote*» (p. 78). Finalmente cabría citar algún estudio concreto y específico como el tan agudo de Alberto Sánchez sobre «El rapto» de Ayala como recreación de un episodio cervantino (*Vid.* A. Sánchez, «Cervantes y Francisco Ayala: original refundición de un cuento narrado en el *Quijote*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 196, abril, 1966, pp. 133-140).

guir trabajándola. En tal sentido se orientan las páginas siguientes, caracterizadas *ab initio* y humildemente, por la ninguna pretensión de originalidad y sí solamente por una doble devoción literaria: la que su autor reconoce tener hacia estos dos narradores tan alejados en el tiempo y, sin embargo, sentidos siempre tan próximos: Cervantes y Francisco Ayala.

II

Al igual que en anteriores colaboraciones mías en esta Revista —las dedicadas a Rubén Darío, a Baroja, a *Azorín*— voy a ceñirme ahora a una zona literaria que siempre me ha interesado: la del relato breve. Prescindiré, por tanto, en las consideraciones que siguen de las novelas extensas de Ayala, para contraerme a las calificables de cortas y a sus cuentos.

Así las cosas, me importa considerar ante todo la leve paradoja que supone comentar el arte de Ayala en el relato breve, visto a la luz del arte narrativo de quien, si bien cultivó tal especie, destacó sobre todo en la novela extensa: Cervantes. Por supuesto, sus *Novelas Ejemplares* lo son, sin duda alguna, en cuanto a su perfección como tales *novelas,* es decir, relatos breves a la italiana.

Obsérvese, sin embargo, que el cuento auténtico, de muy escasas páginas o líneas —como algunos de los tan brevísimos de Ayala— falta en el repertorio literario cervantino, al menos en su forma exenta o en colecciones del tipo de las de Timoneda. Los *cuentos* cervantinos hay que buscarlos incorporados a la textura de las novelas extensas, y en tal sentido el *Quijote* ofrece algunos excelentes ejemplos de cuentos con sabor tradicional, muy breves y graciosos, puestos en boca no sólo de Sancho Panza —los contados en la noche de los batanes o en la casa de los duques—, sino del propio hidalgo: el de la viuda y el motilón.

En cualquier caso, si es posible construir un *arte de la novela,* extraído de las cervantinas, sería bastante más difícil hacer lo mismo con el género *cuento;* tan débil es su presencia —como especie diferenciada de la *novela corta*— en la obra de nuestro primer novelista. Lo que hoy entendemos por *cuento literario* —a la manera de los manejados por Ayala— nacerá bastante después de que Cervantes realice su obra literaria.

De ahí que en estas páginas se renuncie a establecer cualquier tipo de conexión técnica entre el arte del cuento en Ayala y el casi inexistente arte del cuento cervantino. Pero una cosa es el género

literario *cuento* —tal y como fraguará, sobre todo, a partir de los grandes narradores del XIX: Maupassant, *Clarín,* Chejov, etc.— y otra la función o tarea de *contar.* Y con este arte —no con el del *cuento,* sino con el de *contar,* cualesquiera que sean las dimensiones de lo *contado*— sí que cabe establecer relación entre su tratamiento por Cervantes y el perceptible en los relatos breves de Ayala.

III

Sería extemporáneo traer aquí una tan vieja y nunca agotada cuestión como la de la actitud de Cervantes frente a la *novela picaresca,* y las posibles filtraciones de la misma en sus obras narrativas. Las implicaciones que suscitaría tal asunto nos llevarían demasiado lejos. Sólo a una quiero aludir brevemente, por su relación con la materia que ahora nos ocupa. Me refiero a la no utilización por Cervantes del relato en primera persona, a la manera picaresca.

Que en las páginas cervantinas hay utilización de ese modo narrativo —el relato en primera persona— es algo tan evidente que no necesita de comentario. Sí, en cambio, puede merecerlo el considerar cómo suele funcionar tal procedimiento narrativo, nunca manejado con la continuidad e intención con que lo vemos utilizado en el *Lazarillo* o el *Guzmán.*

El alférez Campuzano cuenta al licenciado Peralta la historia de su *Casamiento engañoso,* al igual que en el *Coloquio de los perros* Berganza cuenta hechos de su vida a Cipión. El cautivo cuenta su historia en el *Quijote,* de manera semejante a cómo los numerosos personajes que los peregrinos del *Persiles* van encontrando cuentan las suyas. Esto es normal en el arte narrativo cervantino que, en tal sentido, no se diferencia del de otros muchos novelistas del XVII: Céspedes y Meneses, Matías de los Reyes, etc.

El paso de la tercera persona narrativa a la primera se relaciona, en tantas novelas españolas del XVII, con su estructura episódica o con la técnica de imbricación y mezcla de relatos, a la manera del curioso *Menandro* del citado Matías de los Reyes.

Pero no es esta cuestión la que aquí deseaba tratar, sino más bien la del arte elusivo en que fue maestro Cervantes, a la hora de jugar con la presencia, ocultación o disfraz de su voz como narrador. Cervantes narra unas veces como el tradicional autor omnisciente, pero otras parece renunciar a los privilegios que tal modo narrativo supone, para introducir silencios, equívocos, reticencias, ambigüedades. Su indiscutible modernidad, como novelista, arranca en buena parte de

esa actitud tan compleja, hecha de distanciamiento irónico y de emoción con sordina, de profunda inmersión en lo que novela pero, a la vez, de intelectual despego de lo novelado. Un despego que se traduce en sentido del humor, en evitación del fácil sentimentalismo, en el gusto por lo más o menos levemente laberíntico, en la intelectual proclamación de que él, Miguel de Cervantes, está por encima de las servidumbres y de los condicionamientos que, para otros, podría suponer el oficio de novelar, como algo allegable a la tarea de hacer comedias pensadas para un público gregario, el «necio vulgo» de que hablaba Lope.

Todas las cautelas, todos los trucos, todas las curiosas refracciones a que somete Cervantes su voz como narrador parecen apuntar a lo mismo: un nuevo sistema oponible al arrebato emocional de tantas expresiones literarias de su tiempo, y en especial a las propias del teatro.

Por grato que pudiera resultar, no es posible ahora recorrer tal camino, y conviene ya regresar al significado por los relatos breves de Ayala, para ver hasta qué punto los procedimientos narrativos que el autor empleó en ellos tienen una ascendencia o una entonación cervantina.

IV

A primera vista podría parecer una abstrusa paradoja la de iniciar una confrontación Cervantes-Ayala, reconociendo que si el primero de estos dos narradores no pareció sentir especial gusto por el relato en primera persona, el segundo sí lo ha manejado con frecuencia.

Cabría observar, sin embargo, que con excepción de algunos relatos incluidos en «Días felices», en los que sí parece que podría identificarse la voz del narrador con la de Francisco Ayala —así, «A las puertas del Edén», «Nuestro jardín», vinculables, tal vez, a recuerdos de la infancia del autor—, en la mayor parte de los otros relatos en los que Ayala se ha servido de tal modo narrativo, lo ha hecho con un acento lo suficientemente sarcástico como para impedir cualquier identificación narrador-autor.

Piénsese, entonces, que Cervantes podrá estar, como narrador, *dentro* de lo narrado, pero sin introducirse necesariamente en la voz de un *protagonista-narrador*. La voz de Cervantes nos llegará a los lectores a través de lo que, como irónico apostillador de la traducción de Cide Hamete Benengeli, nos dice acerca de la fiabilidad que hay que conceder o negar al historiador moro de las hazañas de *Don Quijote*. Podemos escuchar a Cervantes, escritor, en pasajes como aquel

del capítulo II del libro II del *Persiles,* al confesarnos que no sabía cómo iniciar tal capítulo y que le dio «cuatro o cinco principios». Pero, posiblemente, lo que nunca escucharemos sea a Cervantes desahogándose, confesándose ante sus lectores por boca de uno de sus personajes novelescos. Recuérdese, a este respecto, que cuando en el *Quijote* de 1605 nos presenta al capitán cautivo contando, en la venta de Palomeque, la historia de su cautiverio en Argel, para evitar cualquier identificación de tal personaje con su autor, Miguel de Cervantes, hace que el cautivo aluda bien explícitamente a «un soldado español llamado tal de Saavedra», para despegar, en la medida de lo posible, la figura real de éste de la suya de personaje de ficción.

El que la mayor, aunque más notable y compleja aproximación a la picaresca y a sus modos narrativos, se diera a través de la voz de un perro, el Berganza del *Coloquio,* dice ya bastante acerca del especial cinismo —considerado este término en su acepción más primariamente etimológica— del *sui generis* sentido del humor con que Cervantes manejó el artificio del *relato en primera persona.*

En cualquier caso, y para no prolongar más este asunto, me contentaré con señalar la especial aversión que creo percibir en Cervantes hacia tal modo narrativo, manejado no esporádica, sino sostenidamente a lo largo de un relato.

Ayala no ha evitado tal modo narrativo, pero en la mayor parte de los casos —y no sólo en sus relatos breves, sino, sobre todo, en sus novelas largas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*— lo ha manejado con un tono tremendamente irónico y, por ello, suficientemente distanciador. Para Ayala el empleo de la primera persona narrativa funciona, la mayor parte de las veces, como el más inteligente procedimiento con que ocultar o disfrazar la voz propia, la suya. Un ejemplo claro lo ofrece el relato «El mensaje», construido sobre el diálogo que el narrador, Roque, tiene con su primo Severiano. Será éste el que cuente a Roque la historia del extraño manuscrito y le informe de las interpretaciones y tensiones a que dio lugar su presencia en el pueblo. Como bien ha visto K. Ellis «de modo más sutil y lleno de ironía, deja ver también cómo el narrador, que se considera muy superior a su primo, no lo es en realidad, ya que, por una parte, y con igual pasión, se dejará envolver en la querella. La ironía se acentúa aún más por el hecho de que, siendo él mismo quien relata los sucesos, ha de hacerlo sin darse cuenta por entero del papel que en ellos desempeña» (3).

Ciertamente, «El mensaje» supone un formidable sarcasmo con referencia al empleo del relato en primera persona. Pues ocurre que

(3) Ellis, *op. cit.,* p. 117.

aunque la voz narradora sea la de Roque, quien cuenta la historia del indescifrable manuscrito es su primo Severiano. Pero, a su vez, éste relata cómo el misterioso papel le fue entregado por Antonio, el dueño del hotel, en el pueblo. Y Antonio, por su parte, cuenta —a través de Severiano y, en consecuencia, a través de Roque— cómo llegó a su poder el manuscrito. Todo ello supone una elaborada articulación de planos narrativos que se complica aún más al contársenos —a través nuevamente del relato de Severiano, filtrado por el de Roque— las reacciones de otros personajes del pueblo frente al misterioso manuscrito. Severiano cuenta la historia con muchas idas y venidas, con una locuacidad digresiva casi calificable de sanchopancesca. El cura, el boticario, los distintos personajes del pueblo a quienes fue enseñado el manuscrito van quedando caracterizados por lo que de ellos dice Severiano. Pero, en definitiva, el complejo aunque apretado conjunto narrativo nos llega a través de la voz de un personaje que, en principio, resulta el más despegado de la historia, para acabar absorbido por ella, por el misterio creado por *el mensaje.*

En otras ocasiones recurre Ayala a nuevas versiones de esa figura —tan tradicional en la novelística— del narrador que no es el protagonista, sino un amigo del mismo o, simplemente, un testigo. Conocidos y siempre recordados son los casos de *Lord Jim,* de Conrad, o de *El gran Gatsby,* de Scott Fitzgerald, como ejemplos ilustres de hasta qué punto resulta válido y eficaz el recurso del narrador-testigo.

También Ayala en *Historia de Macacos,* por ejemplo, recurre a esta fórmula, manejándola con extraordinaria habilidad. Sutiles variaciones de la misma se encuentran en otros relatos suyos, como «La barba del capitán», en donde la voz en primera persona, femenina, marca una significativa distancia —sentimental y temporal— respecto al suceso narrado.

Narrador-testigo, oyente y transcriptor de una historia contada por otro personaje —que, a la vez, y para mayor complicación no ha presenciado los hechos decisivos— es el que aparece en «Un cuento de Maupassant» (4). Y otro tanto ocurre en «El colega desconocido», en «Lección ejemplar».

Por tratarse de aspectos que han sido muy bien estudiados en libros como el ya citado de K. Ellis no parece oportuno insistir aquí en ellos, y sí solamente en las consecuencias que de los mismos cabe extraer. Y una de ellas es la ya apuntada del efecto distanciador que, paradójicamente, entraña tantas veces el relato en primera persona, manejado por Francisco Ayala.

---

(4) Ellis ha estudiado la presencia en este relato de dos narradores, uno el principal, y otro, el secundario *(op. cit.,* p. 163).

Otra —interpretable, me parece, en clave asimismo cervantina— es la de que si el relato en primera persona no siempre se corresponde, ni mucho menos, con la del autor (con su voz y su opinión), éste ha podido jugar entonces a colorear esas voces narradoras en función de las características asignadas a los personajes a quienes se les atribuyen. Esto se ve claro en los ya citados casos de «El mensaje» o de la *Historia de macacos,* en donde el formidable poder irónico y distanciador de Ayala le ha permitido crear el estilo narrativo adecuado a la condición de los personajes-narradores, deducida precisamente de su manera de narrar. Lo cual equivale a decir que, para Ayala, la narración en primera persona es un procedimiento decisivo a la hora de caracterizar a un personaje. Y, por supuesto, ello es posible incluso en relatos formalmente narrados en tercera persona, pero que, de hecho, acaban por configurarse en primera persona. Un caso típico —y muy bien contado— es el de «Violación en California».

El cuento se inicia a la manera tradicional:

> —Lo que es en esta dichosa profesión mía —dijo a su mujer en llegando a su casa el teniente de policía E. A. Harter—, nunca termina uno, la verdad sea dicha, de ver cosas nuevas.
>
> A cuyo exordio, ya ella sabía muy bien que había de seguir el relato, demorado, lleno de circunloquios y plagado de detalles del caso correspondiente; pero, por supuesto, no antes de que el teniente se hubiera despojado del correaje y pistola, hubiera colgado la guerrera al respaldo de su silla y, sentado ante la mesa, hubiera empezado a comer trocitos de pan con manteca, mientras Mabel terminaba de servir la cena e, instalada frente a él, se disponía a escucharlo.
>
> Sólo entonces hizo llegar, en efecto, a sus oídos medio atentos una nueva obertura que, en los términos siguientes, preludiaba un tema de particular interés:
>
> —Los casos de violación son, claro está, plato de cada día —sentenció Harter—; pero ¿a que tú nunca habías oído hablar de la violación de un hombre por mujeres?

Todo este preámbulo del cuento —que recuerda los de tantas narraciones del siglo pasado en que, en una tertulia o reunión, se planteaba un determinado asunto, a propósito del cual alguien narraba un relato— funciona, como el propio Ayala dice, a manera de una breve obertura que va seguida de otra más breve aún, manejada ya no por el narrador en primera persona, sino por su personaje, Harter, que es quien cuenta la historia de la violación.

Concluida tal historia y cuando cabría sospechar que el cuento ha llegado ya a su fin, Ayala introduce una especie de *coda* —digámoslo así, para enlazar con el anterior término musical de la *obertura*— o, si

se quiere, de *estrambote.* Si, como *Azorín* decía, el cuento es a la prosa lo que el soneto a la poesía, esta «Violación en California», de Ayala, sería un *cuento con estrambote,* con *coda* o *eco final,* como en cierto modo lo fue en nuestras letras medievales, el cuento del mancebo que casó con la mujer fuerte y brava de don Juan Manuel, con la apostilla del gallo matado por el suegro (5).

Efectivamente, concluido el relato de Harter, se nos dice:

> Mabel se quedó callada, y luego de un rato dijo a su marido, que parecía absorto en la operación de pelar un durazno sobre el plato, vacío ya, de su *roast beef:*
>
> —¿Sabes de qué me estoy acordando? Me estoy acordando de lo ocurrido con las hermanas López, allá en Santa Cecilia.

Tras un breve diálogo, Mabel relatará a su marido ese episodio, en *estilo indirecto.* El narrador resume tal relato —habida cuenta de su función de *coda* o *estrambote,* necesariamente breve— pero interpolando algunas observaciones atribuibles a la voz de Mabel.

V

Otro aspecto digno de atención, y que ha sido ya objeto de comentario por los estudiosos de Ayala, es el de la función de los prólogos en sus colecciones de cuentos. Sabido es que el libro *Los usurpadores* lleva un *Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo.* El tal prólogo supone un irónico desdoblamiento de Ayala, presentado como amigo de un prologuista que utiliza la firma «F. de Paula A. G.-Duarte», correspondiente al nombre completo del escritor Francisco de Paula Ayala García-Duarte. Otro prólogo no menos significativo es el que Ayala puso a «El rapto» (recreación de un episodio del *Quijote)* y que casi constituye, por sí mismo, un pequeño relato o apunte sobre los emigrantes españoles en Alemania, con algunos de los cuales conversa el propio novelista (6). En este caso Ayala se presenta como autor del relato y del prólogo, en tanto que en *Los usurpadores* recurre al irónico (y transparente) disfraz del *periodista y archivero.*

---

(5) A título de simple curiosidad que, a la vez, puede constituir un dato levemente significativo, recordaré la especial atención que a Ayala ha merecido siempre el soneto cervantino con *estrambote* que comienza «Vive Dios, que me espanta esta grandeza». Ayala ha dedicado un muy inteligente comentario a tales versos.

(6) Ellis ha relacionado tal prólogo de «El rapto» con el del *Quijote* en su artículo «Cervante's and Ayala's *El Rapto:* The art of reworking a story», en *PMLA,* vol. LXXXIV, núm. 1, enero 1969. También Rosario H. Hiriart ha dedicado atención a la relación Cervantes-Ayala como prologuistas, en su *op. cit.,* pp. 217-218.

En cualquier caso, los dos prólogos revelan una vez más el gusto de Ayala por ese intelectual juego del desdoblamiento de la personalidad como creador, por ese continuo estar dentro y fuera de sus obras, marcando o simplemente sugiriendo toda una compleja actitud de compromiso y distanciamiento, que casi podría ser interpretada como un gesto de cortesía hacia el lector, mediante el cual se le invita a participar en el relato, como colaborador de su configuración definitiva o, al menos, de su última y personal interpretación.

A mi parecer, lo fundamental de este asunto, la cara seria —incluso— de esta ficción o de este juego literario, residiría en esa especial y confusa sensación de un escritor muy lúcido, muy consciente, que se sabe dominador responsable de cuanto escribe, que confía en la sutileza y sensibilidad de sus lectores y que, en definitiva, siente, a la vez, el orgullo y la humildad de su tarea.

La seguridad de Cervantes en su poder creador es tanta y tan lúcida como para llevarle, en el *Viaje del Parnaso,* a autocalificarse de «raro inventor» y a asegurar que ha abierto un nuevo camino a la novela española con sus *Ejemplares.* En el prólogo de éstas se encuentra, asimismo, una rotunda declaración de confianza y de orgullo, con referencia a las sustanciales novedades que tales relatos introducían en un género muy humilde y apegado a los modelos italianos, hasta entonces. También en el prólogo del *Persiles,* al tiempo que, con sobrio patetismo, el autor se despide de la vida y asegura irse ya muriendo, tiene ocasión de describir su encuentro, saliendo de Esquivias, con un estudiante que, al reconocerle, proclama estar ante «el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las Musas». Por el contrario, el prólogo del *Quijote* de 1605 está lleno de irónicas cautelas y reticencias, tocado de unas hiperbólicas declaraciones de modestia, de humildad, que no cabe tomar en serio:

> Quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contradecir el orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en la cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?

Evidentemente, la declaración de que el personaje de su novela está «lleno de pensamientos varios y *nunca imaginados de otro alguno»* sirve para contrapesar, arrogantemente, la excesiva y, por ello, no creíble humildad de todas esas frases. El orgullo de Cervantes por

la creación, por la invención de Don Quijote, parece traslucirse con claridad en esa afirmación de que el suyo es un personaje novelesco sin antecedentes, lleno de pensamientos «nunca imaginados de otro alguno».

Y al igual que en el citado capítulo II del libro II del *Persiles*, Cervantes nos confiesa sus vacilaciones y tanteos a la hora de dar inicio al mismo, en este prólogo del primer *Quijote* se autodescribe como no sabiendo darle comienzo, «suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla». Es entonces cuando entra en escena un amigo suyo, reproduciéndose el diálogo entre ambos y los consejos que el tal le da. Cervantes confiesa haberle escuchado atentamente, decidiéndose al fin a hacer con todas esas conversaciones y esos consejos «este prólogo, en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero».

En cierto modo, es la misma fórmula de que Ayala se sirvió en el prólogo de *Los usurpadores*, aunque modificándola y casi invirtiéndola. Cervantes aparece como prologuista de su *Quijote*, pero, a la vez, se desdobla en la figura de ese amigo, cuyos burlescos consejos figuran al fin como prólogo de la obra. Ayala desdobla también su personalidad literaria en el prólogo a *Los usurpadores*, imaginando que fue escrito por un amigo suyo, *periodista* y *archivero*, cuyo nombre resulta ser el suyo, aunque en forma levemente encubierta.

Como quiera que sea, la ficción es la misma: un desdoblamiento, la invención de un amigo a cuyo cargo corre el prólogo de la obra, con cuanto ello supone, para el autor, de posibilidad autocrítica.

Pero es que el juego no se detiene ahí, en las fronteras del simple prólogo, sino que va más allá y penetra en la textura misma de la obra prologada, tanto en el caso de Cervantes como en el de Ayala.

Puede, pues, que para cerrar estas notas, merezca la pena dedicar alguna atención a este punto, tal vez uno de los más significativos, uno de los que mejor parecen definir la relación Cervantes-Ayala.

VI

Sobradamente conocido y comentado es el artificio, tan complicado e irónicamente sostenido, de que Cervantes se sirvió en su *Quijote*, para permitirse el juego de entrar y de salir en la obra, colgándola a un supuesto historiador moro, Cide Hamete Benengeli (7). Pero no

---

(7) Sobre este punto, *vid.* Edward C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1966, especialmente pp. 325 y ss.

es ésta la única voz narrativa de que Cervantes se sirvió para hacer llegar al lector los hechos de Don Quijote.

Si en el primer capítulo del *Quijote* de 1605, a propósito del apellido Quijada o Quesada, se nos dice que «en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escribieron», en el segundo, Cervantes repite la irónica nota de confusión o disparidad, referida ahora a las primeras aventuras del hidalgo, basándose siempre en el juego de los distintos autores o cronistas de la obra: «Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice, otros dicen que la de los molinos de viento.»

Pluralidad de cronistas y de autores, entre los que —incluso— bien podría haber figurado el propio Don Quijote, si —como sugiere su creador— se hubiese animado a escribir libros de caballerías o, por lo menos, el *suyo*, el de sus aventuras. Recuérdese, a este respecto, que ya en el capítulo I se lee:

> No estaba muy bien [Don Quijote] con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y *muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin.*

Esto puede explicar la actitud del hidalgo en el capítulo II, al salir, al alba, de su aldea en busca de aventuras:

> Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo: ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el Sabio que los escribiese no ponga, cuando llegare a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos, con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero Don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel. Y era la verdad que por él caminaba.

Este breve trozo descriptivo, a cargo de Don Quijote, convertido fugazmente en novelista, en cronista de su propia historia, constituye una significativa muestra del estilo paródico de los libros de caballe-

rías; estilo que Cervantes podría haber utilizado para escribir su obra. Sabiamente renunció a su empleo, pero, de vez en cuando, aludió irónicamente al mismo, según aquí ocurre, al superponerse la descripción de la salida de Don Quijote por el campo de Montiel —hecha por el momentáneo novelista que es el propio hidalgo— con su caminar real por el mismo.

En el capítulo VIII, cuando Don Quijote traba combate con el iracundo vizcaíno, Cervantes mantiene y complica el juego del falso autor o autores, al decir que «en este punto y término deja pendiente el autor desta història esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de Don Quijote, de las que deja referidas». Y en el capítulo IX, Cervantes, dejándonos oír de nuevo su voz como apesadumbrado lector que se quedó con las ganas de saber en que pararía la aventura del vizcaíno, nos presenta ya con gran lujo de detalles la invención del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli como autor de la Historia de don Quijote de la Mancha. A partir de ese momento, Cervantes mantendrá, con sostenido ingenio, esa ficción del manuscrito arábigo de Benengeli, traducido por un morisco. Benengeli, doble burlesco de Cervantes, permite a éste introducir su voz como narrador en la narración del fingido moro, para así mantener el inteligente juego de estar a la vez dentro y fuera del relato, pudiendo criticar ciertos aspectos de éste y elogiar otros.

De manera semejante, en las *Novelas Ejemplares*, la última de éstas, el *Coloquio de los perros*, se nos presenta como escrita no por Cervantes, sino por el protagonista del relato inmediatamente anterior y que funciona como marco del *Coloquio, El casamiento engañoso.* Nuevo y complejo desdoblamiento de Cervantes, al que preocupó siempre mucho la relación autor-lector, y, consiguientemente, la manera o maneras con que situarse como narrador de un relato, frente a sus lectores.

No parece menor, así considerada, la preocupación de Ayala por resolver tales problemas técnicos. Rosario H. Hiriart ha señalado, a este respecto, como dato revelador, la atención prestada por Ayala al juego de narradores en el ciclo galdosiano de Torquemada (8). Efectivamente, en esas páginas de crítica literaria (9), Ayala ha recordado cómo «quienes, después de Cervantes, escribimos novelas, estamos siempre de nuevo reescribiendo de alguna manera el *Quijote*» (10). Esto se ve claro en el caso de Galdós, y en especial en el

(8) Hiriart, *op. cit.*, pp. 213 y ss.

(9) F. Ayala: *Los narradores en las novelas de Torquemada*, ensayo incluido en el libro *La novela: Galdós y Unamuno*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

(10) *Op. cit.*, p. 71.

ciclo de *Torquemada,* con los burlescos y plurales autores de esa crónica, de la historia del encumbramiento social del avaro, como algo que se corresponde con la también burlesca pluralidad de supuestos autores de la historia de Don Quijote. Lo que Ayala dice de la relación Cervantes-Galdós (11) creo que es perfectamente aplicable al propio Ayala y al linaje cervantino de no pocas de sus técnicas en el arte del relato.

Por supuesto, como antes quedó apuntado, es en las novelas extensas, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso,* donde mejor puede estudiarse el funcionamiento de los distintos narradores y la oriundez cervantina del procedimiento. Con todo, también algún relato breve de Ayala resulta harto expresivo, considerado desde tal punto de vista. Es lo que ocurre con «El hechizado», incluido en la colección *Los usurpadores,* y que, con toda justicia, viene siendo considerado no sólo una de las obras maestras de Ayala sino también uno de los cuentos más importantes de las letras hispánicas en nuestro siglo.

Muy significativamente, la ficción del amigo prologuista que figura al frente de *Los usurpadores,* se repite en el interior de «El hechizado», cuando el narrador nos informa de cómo llegó a su conocimiento un manuscrito escrito por González Lobo, un indio peruano que, desde América, pasó a España, para conocer en la Corte al monarca Carlos II, el Hechizado.

De tal manuscrito sólo se dan a conocer muy breves fragmentos, entre ellos el tan impresionante que cierra el relato. Pero al mismo y a sus características formales, su estilo, su estructura, su mucha extensión, se alude una y otra vez, censurándose su carácter monótono, ambiguo, elusivo. El narrador resume así sus impresiones, tras la lectura del escrito de González Lobo:

> Es digno de advertir que, concluida ésta a costa de no poco esfuerzo, queda en el lector la sensación de que algo le hubiese sido escamoteado; y ello, a pesar de tanto y tan insistido detalle. Otras personas que conocen el texto han corroborado esa impresión mía; y hasta un amigo a quien proporcioné los datos acerca del manuscrito, interesándole en su estudio, después de darme gracias, añadía en su carta: «Más de una vez, al pasar una hoja y levantar la cabeza, he creído ver al fondo, en la penumbra del Archivo, la mirada negrísima de González Lobo disimulando su burla en el parpadeo de sus ojos entreabiertos». Lo cierto es que el escrito resulta desconcertante en demasía, y está cuajado de problemas.

---

(11) «Esa gran pluralidad de perspectivas que, según hemos comprobado, usa Galdós en su narración tiene por objeto proyectar sobre un asunto puntos de vista diversos, enriqueciendo poderosamente la ilusión de realidad, y muestra cuán fecundos han sido los frutos de la lección cervantina en la obra de su madurez de novelista» *(op. cit.,* p. 85).

Tal vez por ello mismo, la forma de acceso a ese manuscrito y su presentación a los lectores de «El hechizado», se carga también de un cierto problematismo o tonalidad laberíntica, al conectar y relacionar Ayala tantos planos narrativos. Por un lado está el del texto mismo de González Lobo, narrador cuya voz escuchamos directamente en sólo muy contadas ocasiones, entre ellas la del final del relato. Por otro, escuchamos la voz en primera persona de ese narrador que, al tener conocimiento del manuscrito, trata de resumirnos su contenido a nosotros, los lectores del relato. Pero también está alguna otra voz como esa del amigo, que, fugazmente, se cruza en el relato para darnos una imagen del Indio, muy personal y que no se corresponde, tal vez, con la que del mismo habría podido figurarse el otro narrador, el principal y no este otro que, por escrito, a través de una carta, alude al carácter burlón *por él asignado* a González Lobo, tras la lectura de su escrito.

Todo ello compone un entramado narrativo lo suficientemente complejo, como para revelar y hasta encarecer el dispositivo laberíntico del relato. El propio Ayala, a través de su doble, el amigo que firma el prólogo de *Los usurpadores*, dice en tales páginas, con referencia a «El hechizado».

> Notoriamente, la estructura toda de esta narración (la examinaré en primer lugar, porque, conocida sin duda de ciertos lectores, ofrece un buen punto de referencia inicial), la estructura, digo, de «El hechizado» está dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío del poder.

Por supuesto, los críticos y comentaristas de «El hechizado» han reconocido su configuración como laberinto, relacionándolo con casos semejantes de Kafka y de Borges (12).

Creo que, en cierto modo, también cabría traer a colación alguno de los muy personales laberintos narrativos que Cervantes supo crear, montados, en gran parte, sobre el gusto irónico e intelectual por la ambigüedad —compartido por Ayala— y el juego de los narradores múltiples o difusos (13).

La tonalidad cervantina asignable, pues, a «El hechizado», reside, sobre todo, en ese gusto de Ayala por superponer al relato propiamente dicho, las confidencias personales y los comentarios críticos que el mismo suscita en su narrador (o narradores).

---

(12) Así, A. Amorós en su cit., prólogo a la ed. de las *Obras narrativas completas* de Ayala, p. 49. Otro tanto ha hecho K. Ellis (*op. cit.*, pp. 92-93), estimando incluso que el dispositivo laberíntico es el que informa la casi totalidad de los cuentos de *Los usurpadores* (p. 96).

(13) Sobre este punto, el de los laberintos cervantinos, me permito remitir al lector a la *Introducción* de mi edición de las *Novelas Ejemplares*, Ed. Nacional, Madrid, 1976.

Obsérvese, por ejemplo, que toda la historia del Indio González Lobo, tal como él la transcribió en el manuscrito, es una pura repetición. De ahí que el narrador ejerza su crítica al reprochar cómo el Indio escamotea o elude los momentos que podrían haber resultado más variados o importantes, para, en cambio, demorarse, una y otra vez, en la descripción de las situaciones idénticas:

> Incansablemente, diluye su historia el Indio González en pormenores semejantes, sin perdonar día ni hora, hasta el extremo de que, con frecuencia, repite por dos, tres y aún más veces, en casi iguales términos, el relato de gestiones idénticas, de manera que sólo en la fecha se distinguen; y cuando el lector cree haber llegado al cabo de una jornada penosísima, ve abrirse ante su fatiga otra análoga, que deberá recorrer también paso a paso, y sin más resultado que alcanzar la siguiente.

El que Ayala finja estar extrayendo la historia del Indio del manuscrito por él redactado, le permite introducir observaciones, interpretaciones, marcar ambigüedades, destacar alusiones; de manera semejante a como Cervantes, una vez que introduce en el *Quijote* la ficción del autor moro Benengeli, puede jugar a ejercer la crítica sobre su fiabilidad, veracidad, estilo, etc.; apostillando una y otra vez, críticamente, lo que va narrando a través de la traducción del manuscrito arábigo.

Se trata, en versión extraordinariamente hábil, del ya comentado juego de estar el autor, a la vez, dentro y fuera del texto. Precisamente porque el narrador de «El hechizado» no es el Indio González Lobo, autor del manuscrito, puede realizarse la crítica de éste y pueden también extraerse de él aquellas notas plásticas que contrapesen la sequedad de esa reiterada historia de un pretendiente en la Corte que no se sabe exactamente qué pretendía. Entonces, a través sobre todo de la voz del narrador y no tanto de la del Indio, se nos dan breves y bellas notas plásticas que introducen en el relato esa dimensión sensorial de que parece carecer el manuscrito. Es el narrador —y con él, el lector— el que, a través del manuscrito, es capaz de imaginarse esa escena de la despedida del Indio de su madre, recortándose sus figuras «contra el cielo, sobre un paisaje de cumbres andinas, en las horas del amanecer». Es el narrador quien nos presenta al Indio en espera de embarcarse para España, «frente al océano que rebrilla y enceguece».

«El hechizado» es un cuento inquietante, un relato perfecto, magistral, una soberbia lección de técnica narrativa y un ejemplo elocuente de hasta qué punto un gran escritor de nuestros días, Francisco Ayala,

ha sabido asimilar y hacer suyo un muy valioso legado literario. El de Miguel de Cervantes, un escritor increíblemente moderno, que, a la altura de su tiempo y con los procedimientos entonces posibles, supo hacernos ver, de forma impresionante, el alto porte intelectual que puede ocultarse tras la aparentemente simple tarea de narrar.

MARIANO BAQUERO GOYANES

Mariano Vergara, 6, 4.º Dcha.
MURCIA

AUTOR Y LECTOR FICCIONALIZADOS EN OBRAS DE FRANCISCO AYALA

Para Francisco Ayala la creación de obras de invención y el ejercicio de la crítica literaria han sido siempre actividades simultáneas. Sus escritos en torno a la literatura se han publicado con regularidad desde los veinte, cuando primero escribió ficciones. Sin embargo, no es hasta el año 1970, unos cuarenta y cinco años después de publicar su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu,* cuando plasma su pensamiento teórico en una obra orgánica e íntegra: *Reflexiones sobre la estructura narrativa* (1). Sus estudios literarios anteriores proceden inductivamente de lecturas específicas que inspiran interpretaciones y comentarios analíticos, pero ahora, en estas *Reflexiones,* las teorías se plantean primero, ilustradas luego con ejemplos, en forma deductiva, al parecer. No obstante, muchos de estos ejemplos son las mismas lecturas que en otras ocasiones motivaron otros estudios suyos, así que las teorías expuestas de hecho representan los frutos de casi cincuenta años de escribir acerca de obras ajenas y crear al mismo tiempo las propias.

Entre las fascinantes teorías que ofrece Ayala en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa,* hay dos en particular que nos parecen importantes. Una es la ficcionalización del autor dentro del marco de la obra literaria y la otra trata de la representación del lector dentro de la misma.

Ayala percibe cuatro entidades que intervienen en la literatura. Primero existe el autor que vive fuera de su creación; por ejemplo, Francisco Ayala, sociólogo, novelista, profesor, esposo, padre, abuelo, amigo, etc. Al adoptar un papel en su obra imaginativa, sea el de narrador activo, relator impersonal o personaje, se convierte en un ser que pertenece a la estructura misma de su creación. El autor también se imagina a un lector ideal y puede incorporarlo en su novela de diversas maneras, invitando nuestra identificación con él. La cuarta entidad es el lector de carne y hueso que queda fuera del marco de

(1) Madrid: Taurus Ediciones, 1970. Todas las páginas citadas entre paréntesis son de esta edición.

la obra como el autor de carne y hueso queda fuera, sin ser parte de su estructura. Es tan erróneo pensar que el autor y el narrador sean una misma persona como suponer que el lector representado en el texto coincida con el que en efecto lo lee, aunque es muy común identificar a los primeros. Claro está que a veces pueden corresponderse, pero es muy arriesgado darlo por hecho. En todo caso, la ficcionalización de autor y lector es un aspecto de la creación literaria que merece atención, aún más cuando es en Ayala un procedimiento estudiado y consciente que él emplea en sus propias obras.

EL AUTOR Y SUS MASCARAS

El autor puede asumir diversas identidades en sus ficciones, pero la que presta una ilusión más convincente de autoficcionalización es la del narrador. Las novelas de Ayala ofrecen una notable proliferación de narradores: unos 50, con 27 de ellos sólo en *El jardín de las delicias,* por cuyo motivo sería una tarea interminable la de citar y estudiar todos los ejemplos. Un rápido inventario nos revela hasta qué punto la narrativa en la primera persona es como un sello personal de la creación de nuestro autor, proveyéndole con las máscaras más diversas. Las siguientes obras contienen por lo menos un narrador, que en medida diversa constituye una representación ficcional del autor: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu;* el prólogo a *Los usurpadores* y dos de sus selecciones, «San Juan de Dios» y «El hechizado»; el proemio y cuatro de los cinco cuentos en *La cabeza del cordero;* el cuento titular de *Historia de macacos,* más «La barba del capitán», «Un cuento de Maupassant», y «Un colega desconocido»; *Muertes de perro; El fondo del vaso;* la introducción a *El rapto;* el cuento «Un pez» y todas las selecciones de «Días felices» en *El jardín de las delicias.*

No sólo son numerosos estos yos, sino muy variados. El narrador es impotente en *Historia de macacos,* estólido en «Un pez» paralítico en *Muertes de perro,* mujer en «La barba del capitán», y los hay adúlteros, escritores, profesores, neuróticos y viejos. Ni grandes héroes ni grandes bestias, estos narradores tan distintos permiten al autor ocultar su verdadero yo mientras que la ilusión creada por la primera persona conduce a una identificación por parte del lector como elemento de la convención que forma la base de la experiencia literaria.

Irónicamente, explica Ayala, el éxito de una novela depende del grado en que se la tome por lo que no es la verdad. Tanto el autor como el lector se adscriben a la convención de creer en la verdad de

lo contado. Esta convención anima la poesía lírica, un género en que solemos aceptar los sentimientos comunicados. Ayala cita el prólogo que escribió Juan Alfonso de Baena a su *Cancionero* a principios del siglo XV, estableciendo que un poeta de la gaya ciencia «sea amador e que siempre se precie o se finja de ser enamorado» (p. 13). Comenta nuestro crítico: «Se trata de poesía amorosa, y el poeta, si no está enamorado realmente, debe fingir que su poema expresa la vivencia de alguien que lo está» (pp. 13-14). Así se ve que uno no debe confundir verdad con sinceridad, puesto que el poema puede comunicarnos ideas y sensaciones sinceras de su autor sin representar en sí una copia de la verdad circunstancial. Significativamente, Ayala llama poema a toda obra imaginativa, incluyendo la novela.

Algunos pronunciamientos del propio autor pueden arrojar alguna luz sobre la importancia que él le concede al acto de autoficcionalización: «El problema de la realidad o fantasía de la experiencia que sirve de base a una creación poética es un falso problema, a juicio mío; y el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, aun en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal» (p. 27). Pero, por otra parte, tratándose de otro autor, no tiene reparos en estudiar la obra de Quevedo en busca del «auténtico don Francisco», pues reconoce que aunque la obra literaria existe independientemente, el lector anhela siempre completarla con todos los datos posibles que puedan iluminar las circunstancias de su creación y la vida de quien la creó (2). La exploración de la personalidad del autor ayuda a entender la obra en cuanto escudriña en el proceso de su creación. No se trata de utilizar la obra literaria para investigar la *realidad biográfica* de un hombre cuyas circunstancias no nos importarían nada si no fuera precisamente el autor de esa obra. Es legítimo, entonces, indagar acerca de la personalidad del autor, especialmente cuando tiende a ser hermético y ocultarse como hizo Quevedo. «Vana es... la actitud de quien se proponga omitir o degradar como cuestión indiferente, accesoria y de simple curiosidad el conocimiento del hombre que ha producido una creación memorable», nos dice Ayala, cuya admiración por el hermetismo de Quevedo es notoria (3). Pero, señala nuestro autor, este conocimiento viene por vía intuitiva, porque la obra literaria permite al autor eludir las circunstancias concretas al proyectarlas en una esfera imaginativa.

El llevar a cabo una búsqueda del hombre Quevedo, como lo hace

(2) Véase «Observaciones sobre el "Buscón"» y «Para una semblanza de Quevedo» en *Los ensayos: Teoría y crítica literaria*, Madrid: Aguilar, 1972, pp. 830-871.

(3) *Ibíd.*, p. 843.

brillantemente Ayala, encontrando en sus obras un inexplicable sentido de vergüenza que tiene que ser autobiográfico, no tropieza con protestas, pero cuando el autor está vivo, los críticos naturalmente se sienten cohibidos, especialmente tratándose de un autor siempre dispuesto a explicar sus ideas sobre la literatura y aun aspectos de su propia creación, pero reacio a discutir detalles de su vida personal y las vivencias que han sido transmutadas en arte.

En todo caso, la narrativa en la primera persona sirve igualmente para confesarse y para ocultarse. La ilusión de autobiografía depende en gran parte de las características asignadas al narrador. Nadie tomaría al narrador de «Un pez», hombre crudo, aburrido y de limitada inteligencia, por el propio autor. Por otro lado, el tono también interviene, ya que el tono lírico-nostálgico de «Días felices» nos invita a creer que el narrador es el mismo autor. La supuesta intimidad que establecen los narradores de «Días felices» está calculada para producir en el lector una fuerte sensación de auténtica autobiografía, y así representan, en nuestra opinión, el máximo reto para un autor dado a ocultarse detrás de máscaras imaginativas.

Hay otras situaciones literarias en que el lector tiene más derecho a tomar al narrador por el autor; por ejemplo, en prólogos, epílogos y ensayos, pero aun estos escritos proveen a nuestro autor con oportunidades para ficcionalizarse.

Mucho se ha escrito ya de la obra maestra que es su memorable prólogo apócrifo «redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo», que precede su libro *Los usurpadores* en 1949. La firma F. de Paula A. G. Duarte, como todos sabemos ahora, ocultó al propio autor Francisco de Paula Ayala García Duarte, cumpliendo la función de un seudónimo. Ayala dice en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* que el seudónimo «revela el momento de la ficcionalización del autor, quien, al producir un mundo imaginario, se crea a sí propio también como personaje de ese mundo» (p. 31). El seudónimo adoptado en el caso del citado prólogo permitió al hombre Ayala quedarse elusivo detrás de la máscara para llevar a cabo una broma espléndida, al criticar al autor y a la vez explicar sus ficciones.

Aún más problemático es el epílogo de *El jardín de las delicias*, sin firma, fechado en Chicago, 28 de abril de 1971. El autor contempla las piezas que ha reunido en el libro como pedazos de un espejo en el que se reconoce. Se pregunta por qué ha querido preservar sensaciones tan profundas y angustiosas en un arca de palabras y luego, siguiendo el mismo procedimiento que caracteriza muchas de las ficciones, se dirige a una mujer, comentando su libro:

> Los años correrán, volará el tiempo; y si un día, hacia el final de los tuyos, esas manos que siempre han de seguir siendo bonitas lo abren, y esos ojos que tanto he querido recorren sus líneas, ¿qué sentimientos despertarán entonces en ti? Tiemblo ante la idea de que pudieran perturbar cruelmente tu sosiego. Pero también tiemblo de pensar que, pues tu prudencia es infalible, quizá nunca jamás te atrevas a destapar el arca (4).

De este modo introduce Ayala a otro personaje desconocido que para nosotros funciona como si fuera un ente de ficción, y se ficcionaliza a sí mismo con relación a ese personaje. Y para colmo, nos coloca a nosotros como lectores dentro de la estructura de su epílogo: «Ahora, repasando las páginas del libro, vuelve todo ello a encenderse, a vibrar dentro de mí. Se encenderá y vibrará también de alguna manera cada vez que alguien lo lea» (5). El epílogo parece ser una extensión de las invenciones del libro y al mismo tiempo una rara confesión íntima del autor si aceptamos la convención de los epílogos. Lo que es, sin duda alguna, un enigma.

EL LECTOR COMO PARTE DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

Como se ha dicho ya, la novela acarrea una convención en la que participan ambos, autor y lector. Este finge aceptarla como verdad, y así, al cooperar al máximo con el autor, acepta ciertos papeles que éste le asigne en la obra.

De la misma manera en que la narrativa en la primera persona invita a una asociación entre autor y narrador, la designación de un destinatario dentro del texto invita al lector a identificarse con él. Aclara Ayala en sus *Reflexiones:*

> Claro está que el destinatario puede presentar caracteres muy variables; puede ser individual, como el de una carta, o colectivo, como el de un discurso; puede ser concreto, o bien indeterminado y tan impreciso como quien acaso recoja la botella arrojada al mar con un mensaje o como el lector de una novela, o como «la posteridad» a cuyo veredicto deciden remitirse tantos escritores disgustados de su época... Pero, cualesquiera sean sus demás características, el destinatario de la creación poética es también, como su autor, y como ella misma, imaginario; es decir, que se halla incorporado en su textura, absorbido e insumido en la obra. El lector a quien una novela o un poema se dirigen pertenece a su estructura básica, no menos que el autor que le habla, y está también incluido dentro de su marco (pp. 32-33).

(4) *El jardín de las delicias*, Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 175.
(5) *Ibíd*,. p. 175.

A veces, explica Ayala, algunas comunicaciones que originalmente tuvieron una finalidad práctica, como los discursos de Cicerón, salen del contexto real en que fueron emitidas, perdurando en el campo de lo imaginario por su virtud artística, por cuya razón el lector imaginario alojado dentro del marco de la obra, como los senadores romanos destinatarios de los citados discursos, no coinciden en absoluto con el ser viviente que la lee hoy. Si un autor anticipa un destinatario y se dirige a él en su obra, «nosotros, los lectores reales, cuando pasamos la vista por las líneas del poema adoptamos el papel de lector, aceptando con ello la convención propuesta por el poeta: fingimos creer en su realidad mimética» (p. 34).

Veremos ahora algunas de las maneras en que Ayala sitúa a su lector en sus obras y los distintos papeles que le otorga. Hemos de considerar que en él se trata de procedimientos conscientes y estudiados, en vista de las teorías expuestas en sus *Reflexiones.*

EL LECTOR COMO INTERLOCUTOR-OYENTE

En varias ficciones de nuestro autor, el lector está representado por un personaje que sirve de interlocutor-oyente dentro del texto, cuya actitud de interés estimula el nuestro y cuyas preguntas ocasionales se adelantan a las que debe hacer el lector. Tal es el caso en «The Last Supper», una narración de poderoso impacto emotivo. Comienza el relato en un evacuatorio público en Nueva York, con el fortuito encuentro de Trude y su vieja amiga de Europa, Sara Gross. Aunque las dos cuentan sus respectivas historias, se enfoca mucho más sobre la narración de Trude, quien explica el éxito logrado por un producto inventado por su esposo, un espíritu «exquisito» y «refinado»: un infalible raticida, basado en la fórmula encontrada por Bruno durante su prisión en un campo de concentración nazi. El papel de Sara disminuye progresivamente, mientras ella retrocede de actor a oyente que ofrece de vez en cuando una pregunta o comentario y dirige nuestras reacciones. Se le abren los ojos y observa a Trude con alarma; su consternación precipita la nuestra, de modo que el autor consigue despertar en el lector una reacción mucho mayor que si Trude hubiera consignado su terrible historia de atrocidades inconcebibles a un diario o monólogo, o si un relator impersonal hubiese descrito a la mujer sin mostrarnos los efectos de la narración en un oyente concreto.

El rol de interlocutor-oyente no tiene que ser estable, sino que puede cambiar de un personaje a otro dentro de una ficción, como de

hecho ocurre en «Violación en California». Al principio el lector se identifica con Mabel —un nombre muy corriente para una mujer en los Estados Unidos—, la esposa del teniente de policía Harter. Mabel escucha atentamente la anécdota de su esposo acerca de la violación de un joven viajante de comercio por dos mujeres jóvenes. Al mismo tiempo, el teniente alude a otros oyentes, sus subordinados propensos a tomar la historia a chacota, como nosotros mismos, lectores del cuento. Con una hábil y eficaz estratagema, Harter nos inhibe la risa al censurar a sus subordinados —y así a nosotros— con una mirada severa, llamando a uno majadero. La esposa hace las preguntas que quizá se le ocurrieran al lector de estar presente. Luego hay un cambio de papeles cuando ella ofrece lo que le parece una analogía: la historia del idiota de su pueblo natal, asesinado por dos «vestales» solteronas que se habían entretenido examinando *«in anima vili* las particularidades anatómicas del macho humano» (6), y asustándose las mujeres cuando la cosa amenazaba descubrirse, evidentemente lo mataron. El teniente, con quien ahora se identifica el lector como oyente, provee la reflexión de que «no hay nada nuevo bajo el sol de California», pero queda perplejo ante la dudosa relación entre la atroz historia que su esposa acaba de contar con la suya, reflejando así la misma actitud del lector.

EL LECTOR COMO OYENTE INTRUSO

En algunas ficciones, cuando no podemos identificarnos ni con un personaje ni con un destinatario, nos quedamos al margen como oyentes no invitados, unos intrusos que escuchamos, tal vez con turbación, las confesiones íntimas e interiores de otra persona. El narrador solitario de «Fragancia de jazmines» rememora la historia de un amor que tuvo lugar cinco años antes. Incorporando versos de Espronceda, no se dirige a nadie si no al recinto de su propia mente, donde se nos permite instalarnos mediante la magia obrada por la creación literaria, pues la visión interior de otro ser humano es una experiencia que en la vida real es imposible lograr. Este es el caso también en la sección final de la novela *El fondo del vaso,* donde José Lino Ruiz, ya sin pluma y papel, repasa en la cárcel del Miserere los sucesos que lo han conducido a tal trance. Nuestro papel cambia de la primera sección de la novela, en la que somos lectores de su escrito, al de oyentes silenciosos de sus movimientos de conciencia, que le llevan a tocar fondo.

(6) *Obras narrativas completas (ONC),* México: Aguilar, 1969, 1209.

Muchas ficciones en «Días felices», entre ellas «Día de duelo», Las golondrinas de antaño, (Magia I y Magia II, se dirigen a una persona designada sencillamente con la segunda persona familiar, o sea, con el pronombre *tú*. No se trata del *tú* autorreferente de monólogo que emplea a menudo Carlos Fuentes, sino del *tú* que se refiere a otra persona concreta, pero anónima, con quien el lector difícilmente puede identificarse. El procedimiento es particularmente interesante cuando el destinatario está ausente, como en «Tu ausencia», o dormido, como en «Mientras tú duermes», porque el lector está excluido y reducido a sorprender una intimidad ni siquiera oída por el destinatario: «Mientras tú duermes» comienza con un fuerte *tú* que aparece al principio como ser indefinido y luego en la forma de una mujer dormida, la amada del narrador: «Yo te estoy mirando. Te contemplo, echada ahí sobre la cama de cuyo borde pende dulcemente tu pie, mientras que la otra pierna se arquea en una curva suave» (7). La segunda persona aquí no invita al lector a identificarse con el *tú* destinatario del discurso poético, sino a asistir como espectador marginal.

EL LECTOR COMO OYENTE CONFIDENCIAL

En algunos cuentos, Ayala nos hace escuchar porque el personaje narrador se dirige a nosotros directamente, pero nos reduce a silencio. El narrador establece cierta relación personal con el lector, como si éste fuera un confidente, pero al mismo tiempo el procedimiento no admite réplica. El narrador de «Un Pez» al contar cómo le ofrecieron un pez que resultó ser un enorme y hediondo pescado, y los problemas que la experiencia le ocasionó con su esposa y con la policía, dice: «Amigo, todo fue cosa de un instante. Yo me quedé como el que ve visiones» (8). De esta manera, nos asociamos con este *amigo* oyente que presta su atención y conmiseración al relator por el sencillo hecho de oírle. Sin embargo, el lector que queda fuera de la obra puede percibir la estolidez del narrador y también la semejanza entre el pez inútil, animal totémico, sin duda, y su dueño.

Asumimos el mismo rol de oyente cuando el narrador de «Aleluya, hermano» en «Días felices» comienza su historia: «Pues sí, ¡esto era lo que me faltaba! Usted sabe qué fastidio, cuando de pronto al automóvil se le ocurre pararse, y por más vueltas que uno le da, no hay medio: ¡como muerto!» (9). En ambos cuentos citados, los narradores

(7) *El jardín de las delicias*, p. 157.
(8) *ONC*, p. 1214.
(9) *El jardín de las delicias*, p. 119.

se dirigen a sus oyentes de paso, con una mención que es suficiente para insinuar su concreción individual, pero los mantiene un poco alejados con su «usted» o «amigo», que son expresiones impersonales, para que no se espere de ellos ni intervención ni preguntas.

EL LECTOR COMO LECTOR

Como lectores de las ficciones de Ayala, nos encontramos a menudo leyendo otros escritos contenidos en ellas. Hacemos el papel colectivo de público lector de periódicos en la segunda parte de *El fondo del vaso,* al leer los reportajes en *El Comercio* sobre el caso del asesinato de Jr. Rodríguez, y también en la primera sección de *El jardín de las delicias,* al ver los «Recortes del diario *Las Noticias,* de ayer». Nuestra posición se complica aún más con la presentación de dos cartas del lector, que nos dan tres opciones simultáneas: somos lectores de una obra literaria de Francisco Ayala, el público lector y el señor director del periódico, destinatario de las cartas.

Una de las creaciones más recientes de Ayala, titulada «Incidente», nos asigna el papel de lector de noticias prometidas a un amigo: «Y puesto que algo debo contarte, puesto que me has conminado a no limitarme y cumplir una vez más con la socorrida postal de siempre, te referiré un pequeño incidente del que casi fuimos testigos ayer en la playa...» (10). Al vernos destinatarios de una postal prometida, adoptamos un estado de ánimo dispuesto a oír noticias triviales, y por esta razón, el impacto es mayor cuando descubrimos que el «incidente» es la atroz historia del asesinato de una niña llevado a cabo por una figura enigmática que coincide con representaciones tradicionales de la muerte.

La novela *Muertes de perro* nos asigna una riqueza de papeles como lectores. Dentro de la novela somos lectores de la posteridad para el narrador Pinedo, pero también leemos cartas escritas por varios personajes, y un diario secreto de Tadeo Requena. Formamos la posteridad en la primera parte de *El fondo del vaso* para José Lino Ruiz, quien emprende el proyecto de la reivindicación de Bocanegra, pero como este proyecto se va convirtiendo en una especie de diario personal, vamos cambiando nuestro papel de acuerdo con el tono más íntimo del narrador.

---

(10) *Diálogos: Revista de El Colegio de México,* vol. XXX, núm. 2 (68), marzo-abril 1976, 11.

Hábiles manipulaciones de la persona narrativa y del uso de varias formas de pronombres logran implicarnos dentro de la estructura de varias selecciones de «Días felices». El empleo enfático de la primera persona plural sitúa al lector al lado del narrador en «Nuestro jardín». «No pasa el tiempo por ese jardín nuestro», dice el narrador cuyos deseos por ver el jardín que ve retratado en un cuadro de su casa quedan frustrados (11). Se subraya una y otra vez la palabra *nuestro,* sugiriendo que es, en efecto, «nuestro jardín inmortal» del paraíso, no sólo del narrador, sino de todos nosotros.

Al ficcionalizar varias experiencias de índole metafísica, el *nosotros* viene a fundir al narrador y al lector en una sola humanidad. El narrador y una persona que le acompaña forman inicialmente el *nosotros* de «En la Sixtina». Dentro de la famosa capilla se amplía la persona para incluir a toda la humanidad: «Sobre todos nosotros, como sobre los muertos a quienes despiertan de sus tumbas para convocarlos al juicio, se precipitaban desde la altura, soplando sus mudas trompetas, los terribles querubines del lado izquierdo, mientras a la derecha, con sus orejas de burro, reclutaba eternamente Carón a los condenados para el infierno (12). Así participamos en la implacable amenaza del Juicio Final y experimentamos vértigo al sentir que «todos, como masa espesa en colosal olla que desborda lentamente por un lado mientras por el otro sigue colmándose, girábamos juntos dentro de la Sixtina; girábamos y girábamos sin término» (13).

En «El Mesías» asistimos con el narrador a un concierto, compartiendo la experiencia divina de oír el *Mesías* de Händel y a la vez la incomodidad del asiento duro, que se impone para recordarnos las exigencias del cuerpo aun durante experiencias espirituales:

> Ya todos en las nubes; todos ya arrebatados, suspendidos por rayos fulgentes hasta la esfera de las emociones divinas donde en vano la dureza del asiento, el rígido respaldo de madera, quería de vez en vez y cada vez más recordarnos ¡triste miseria humana! la duración magnífica con que el oratorio imita a la eternidad; y cuando, acercándose a su término, levantó a los oyentes con el sobrecogedor «¡Aleluya!» y debimos alzarnos de nuestro banco para escucharlo respetuosamente en pie, este movimiento no sólo marcó el punto culminante de nuestra exaltación espiritual, sino que con el obligado cambio de postura, nos trajo un grato alivio físico (14).

---

(11) *El jardín de las delicias,* p. 95.
(12) *Ibíd.,* p. 152.
(13) *Ibíd.,* p. 153.
(14) *Ibíd.,* p. 160.

En «Au cochon de lait» nos encontramos sentados al lado del narrador viendo entrar a la *Primavera,* de Botticelli, acompañada por su Mercurio y un angelote de pocos años. Presenciamos la llegada paródica del «preciado lechón», cuyas orejitas, boca y dientecillos sugieren un festín antropófago, en el que participamos también el narrador y el lector, puesto que «nosotros también estamos comiendo cochon de lait» (15).

A través de un *nosotros* que incluye al narrador, autor, personajes ficticios y el lector, se logra una extensión del texto a la vida real. El autor se complica con sus criaturas y nos complica a nosotros en una humanidad común. Por eso es inexacto llamar a Ayala moralista, aunque sus escritos traten de temas éticos y morales. El autor se instala como personaje en vez de predicarnos desde un pedestal y luego va un paso más y nos sitúa al lado de él para que compartamos sus experiencias, no en calidad de jueces, sino como copartícipes.

EL LECTOR COMO EXTENSION DE UN PERSONAJE PROTAGONISTA

«El Inquisidor» una de las obras maestras de Ayala, provee un extraordinario ejemplo de habilidad narrativa en que el lector se encuentra en una situación semejante a la que sufre el protagonista. La narración se lleva a cabo en la tercera persona, mientras observamos al inquisidor, rabino converso, tratando de resolver sus dudas sobre el proceso contra su propio cuñado Lucero. Se felicita mentalmente por haber podido advertir que el procesado no había apelado a Cristo, la Virgen o los santos bajo los rigores de la tortura. Cuando la hija del inquisidor, su amada Marta, entra para quejarse del despido de su tutor por el inquisidor porque ella se había adelantado a defender a Lucero, recibimos de modo indirecto el aviso que va dirigido al prelado: «No juzguéis, para que no seáis juzgados.» Al oír las ambiguas palabras de su hija, el inquisidor se siente obligado, en su celo fanático de probarse más cristiano que los cristianos viejos, a procesar a la muchacha, implorando con angustia: «¡Asísteme, Padre Abraham!» (16). De pronto, el lector asume el papel acusatorio que antes tenía el inquisidor ante Lucero. Nos toca juzgar su desliz, lo cual, recordando la advertencia del Evangelio citado por Marta, se nos hace difícil. Nos vemos convertidos en inquisidores también.

---

(15) *Ibíd.,* p. 132.
(16) *ONC, p. 560.*

LOS PAPELES AMBIGUOS: NARRATIVA ENSAYISTICA O ENSAYOS NARRATIVOS

Es obvio que uno no lee ficción en la misma disposición de ánimo que acompaña la lectura de ensayos. Nos acercamos a la literatura inventiva prevenidos, dispuestos a prestarnos a la convención de fingir que creemos. Al leer ensayos, dejamos aparte tales precauciones y vamos al encuentro del autor directamente. Algunas obras recientes de nuestro autor representan un género híbrido, que como la *flora* híbrida, promete dar frutos estupendos. Tienen rasgos de ensayos personales en sus fechas exactas, referencias a lugares concretos y circunstancias autobiográficas, pero al mismo tiempo muestran extensa elaboración estructural y artística, la influencia de la imaginación y forma narrativa. El lector no sabe precisamente qué postura anímica adoptar ante estas obras en que el narrador pretende ser el autor, entre ellas, «Inquisidor y rabino», «Todos los caminos llevan a Roma», «No hay mundo que lo sea», «Lake Michigan» e «Igualdad ante la ley», todavía no coleccionadas en libro.

«Todos los caminos llevan a Roma» relata, según parece, una experiencia personal del autor. Al regresar del aeropuerto en autobús, vio una procesión religiosa en la Tercera Avenida de Nueva York. Al otro día, 8 de octubre de 1973, encontró en el *New York Times* una foto con información sobre la procesión, motivada por la mudanza de la Iglesia del Discípulo Bien Amado, primera iglesia para homosexuales establecida en Nueva York, a su nuevo local. Ayala recuerda como precedente un pasaje de *El asno de oro,* de Apuleyo, donde se describe una iglesia de homosexuales. Concluye la selección con noticias del periódico *El Mundo de Hoy,* publicado en español en Nueva York, que cuenta los progresos de la iglesia homosexual con fotos del ágape ofrecido para celebrar el enlace matrimonial del subdiácono con el padre de la iglesia. Comenta Ayala sucintamente: «¡Todo sea por Dios!» (17).

Todos los materiales son sacados de la *realidad* comprobable de periódicos y una obra antigua, y van acompañados de datos personales que coinciden con la verdadera existencia de nuestro autor. Sin embargo, se lee como si fuera ficción por el sabor novelesco de las anécdotas. ¿Son menos novelescos los hechos por haber sucedido siglos atrás o el otro día? La imaginación del autor ha intervenido para juntar situaciones tan distanciadas por el tiempo y el espacio, exactamente como había intervenido al yuxtaponer dos anéc-

(17) Inédito.

dotas algo análogas en el cuento «Violación en California» ¿Qué actitud debe asumir el lector ante tal coyuntura?

El mismo problema se nos presenta en «Inquisidor y rabino», en el que Ayala describe su sobresalto al encontrarse en la calle, al lado de su casa en Nueva York, con el inquisidor general don Fernando Niño de Guevara, vestido de rabino, escapado del cuadro en que El Greco lo retrató hace casi cuatro siglos. Refiriéndose a su propia novela corta «El inquisidor», el autor especula sobre como era en verdad don Fernando Niño de Guevara, ¿cómo luce tan adusto y severo en el retrato de El Greco o como sugieren sus liberales gustos literarios?

Estamos en un terreno ambiguo en el que los linderos entre la verdad y la ficción quedan completamente borrosos. La experiencia que nos cuenta Ayala le parece tan increíble, que concede que fue «casi un sueño (sólo que no era sueño, sino realidad muy tangible)» (18). En otro escrito más reciente, titulado «Un sueño», el narrador insiste con casi las mismas palabras en que la experiencia que nos transcribe le parece un sueño, «y, sin embargo, cada una de las cosas que veo, que oigo, es muy concreta, sólida, es tangible y está al alcance de mi mano» (19). Es el cuento de su contemplación de un nacimiento de Navidad, con la sensación de que un angelito que llora le comunica su angustia por estar destinado a velar la agonía de Cristo. La impresión que recibimos como lectores es que «Un sueño» es una ficción, mientras, por la profusión de datos personales de índole autobiográfica, «Inquisidor y rabino», parece ser un ensayo. Sin embargo, en ambos se trata de experiencias en las que interviene la subjetividad imaginativa de un narrador, quien, con un tipo de sexto sentido, percibe una dimensión novelesca en lo que es, al parecer, un suceso casi trivial. ¿Por qué ha de ser «Un sueño» una invención e «Inquisidor y rabino» un ensayo?

El lector debe o aceptar lo narrado como verdad o darse cuenta de que no cabe establecer una relación simplista de ficción con mentira y ensayo con verdad. Si nos adscribimos a las palabras de Juan de Baena, indicando que el poeta debe ser amador o fingirse enamorado, la verdad de la experiencia utilizada por el artista se convierte en una cuestión baladí. La vida misma nos depara situaciones novelescas, según reconoce Ayala al citar pasajes extensos en recientes obras de las memorias del conde Alexandre de Tilly, el conde Saint Simon y Benvenuto Cellini, que son tan novelescas como

(18) *La Nación* (Buenos Aires, julio de 1974, sección 3) y *Diálogos: Revista de El Colegio de México*, núm. 58, julio-agosto 1974, p. 19.

(19) *La Nación*, 8 julio, 1973, sección 3, p. 8.

novelas. Como lectores, nos vemos obligados a aceptar un papel ambiguo, reconociendo que un autor, en el momento de declarar su yo en un escrito, sea lo que comúnmente llamamos ficción o ensayo, se ficcionaliza en alguna medida al entregarse a la estructura de su obra. Frente a una conciencia literaria tan despierta como la de Francisco Ayala, el lector tiene que mantenerse siempre en alerta, como revelan las obras de nuestro autor como ejemplos de sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* puestas en práctica.

ESTELLE IRIZARRY

School of Languages and Linguistics
Georgetown University
WASHINGTON, D. C., 20057 (Estados Unidos)

LA PSEUDO-RACIONALIDAD DEL DISCURSO EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO AYALA

En *Historia de macacos* una prostituta entretiene a un grupo de colonos, quienes la creen la legítima esposa del director de embarcaciones —en realidad, un proxeneta, el cual acaba por burlarse de sus presuntos burladores, entre ellos el narrador—, quien al fin y al cabo resulta ser impotente. En *El fondo del vaso* una banda juvenil profana y destroza el templo de una estrafalaria secta pseudo-religiosa, cuyos secuaces profanan sistemáticamente la religión cristiana. Y en la misma novela, José Lino, el protagonista, imita las chabacanerías literarias de su mentor y burlador, el periodista Rodríguez. Se podrían añadir numerosos ejemplos de semejante intención irónica que campean por la obra de Francisco Ayala. Pero en el mundo caído de nuestro autor, la ironía no surge de la tradicional contraposición de lo ideal y lo real o de la búsqueda por parte del héroe (o antihéroe) de valores degradados, sino de la yuxtaposición o, mejor, duplicación de «modelos» degradados y envilecidos. Aquí los valores existen únicamente en la conciencia del lector, como si fueran la memoria de un paraíso perdido.

La duplicación y reduplicación de lo que podríamos llamar realidad degradada aparece en forma más sutil en la deliberada imitación del estilo periodístico. Con dicho recurso Ayala va más allá del tratamiento irónico de personajes, hechos o situaciones; más bien, con sensibilidad de sociólogo pone en tela de juicio la función social de la palabra. Y el blanco más idóneo para sus propósitos es la prensa sensacionalista. Al imitar conscientemente la forma y las fórmulas del periodismo barato, el autor recrea artísticamente la degradación social de la palabra y nos ofrece una parodia del «racionalismo institucionalizado», que es la prensa.

En más de una ocasión ha discutido Ayala en sus ensayos la interdependencia entre el fenómeno de la modernidad, el *ethos* racionalista, y la prensa periódica. No es posible seguir su exposición en

todos los detalles. Apuntaremos, sin embargo, las ideas relevantes a la ocasional imitación de nuestro autor del estilo periodístico (1).

La prensa es fenómeno típico de la Modernidad, época gobernada por la opinión pública y regida, en principio, por el *ethos* racionalista: la creencia en la capacidad de la razón individual para promover el progreso de la humanidad. Racionalismo e individualismo son aquí inseparables; cada individuo es portador de una partícula de la razón absoluta, la cual llega a realizarse a través del activo y diverso intercambio dialéctico de las verdades particulares. Durante la Ilustración, cuna de la prensa periódica, el *ethos* racionalista era exclusivo de minorías cultas que imponían su opinión según los criterios conformes con los cánones del despotismo ilustrado. En el siglo XIX, el racionalismo individualista pasa a ser la fuerza motriz de una ascendente y agresiva burguesía. En nuestro siglo, el *ethos* racionalista ha perdido su vigencia, ya que la primacía de la razón individual como guía ha cedido a las exigencias de una sociedad de consumo: la eficacia del discernimiento racional en el hombre-masa se ha diluido bajo la presión de la propaganda política y la seducción comercial, ambos productos de una sofisticada tecnología. La prensa, al faltar a su misión auténtica y específica de informar, se pone al servicio del lucro y el poder. Como ha notado Ayala, «la vida pública en que el hombre participa... es para él... distante, sutilmente falaz, mendaz, de irreal calidad..., un engaño diabólico» (2). La prensa en cuanto instrumento falsificador de la realidad determina, curiosamente, el carácter activo y al mismo tiempo vacío del hombre moderno, o sea, lo seduce a participar en la creencia de paraísos sociales y en el hedonismo absoluto sin proporcionarle un fundamento moral. De ahí que el periodismo irresponsable ofrezca un conocimiento «impersonal, insípido, descaramado..., lejano a nuestra concreta realidad..., soporte del más desamparado vacío» (3). En fin, para Ayala, los frecuentes y difundidos abusos de la prensa constituyen la ruina definitiva del *ethos* racionalista.

Ahora bien, nos aventuramos a sugerir que si la prensa en su papel originario era reflejo de un auténtico racionalismo, la función actual del periodismo sensacionalista aparece como el envilecimiento

---

(1) Resumimos las ideas expuestas bajo el título «El escritor y su mundo», que forma la primera parte del volumen *Los ensayos: teoría y crítica literarias*, Madrid, Aguilar, 1971, en especial pp. 20-125, y la sección «La opinión pública» de la colección *Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito, 1972, pp. 167-229.

(2) *Los ensayos*, pp. 106-107.

(3) *Ibídem*. En la situación espiritual presente «nos alimentamos con los residuos, ya muy deteriorados, de la concepción burguesa del mundo, y flotamos, sin orientación, en un vago mar de apetencias indecisas...», p. 20.

del *ethos* racionalista o como un discurso pseudo-racional, porque mantiene en ciertos aspectos la forma, el proceso, en fin, la apariencia del discurso racional, pero no su intención y método. Si el periodismo es una parodia involuntaria del discurso racional, la imitación voluntaria y artística por parte de Ayala de este fenómeno degradado es consonante con la peculiar ironía que informa toda la segunda parte de *El fondo del vaso* y un buen número de páginas de *El jardín de las delicias.* Al referirse a la prensa viciada como «un engaño diabólico», Ayala nos invita a comparar su mundo novelesco —un mundo caído y patas arriba— con el sueño de Descartes, el padre del racionalismo. Nos cuenta Descartes que si un diablillo maligno, tramposo, se le presentara con la intención de engañarle en cuanto a la percepción de toda realidad, sensible e ideal, jamás podría hacerle dudar de la realidad de su pensamiento (4). La prensa demuestra que el *genie* de Descartes ha triunfado, si no sobre el eminente filósofo, sí sobre el hombre moderno: la realidad objetiva no existe, y esa razón «común a todos los hombres» resulta ser una facultad irrisoria.

La información periódica, el comentario «desinteresado», son, en la prensa popular, formas y fórmulas que en la estructura y organización del contenido simulan la objetividad y el proceso racional en la exposición de materias, pero en realidad encubren una técnica insidiosa dirigida a evitar el encuentro directo con la verdad. T. W. Adorno resume el problema con perspicacia cuando escribe: «La opinión aparece como sucedáneo de la verdad. En lugar de la idea... problemática y responsabilizadora de verdad en sí, aparece la mucho más cómoda verdad para nosotros..., la opinión promedio se convierte, junto con el poder social que en ella se acumula, en su fetiche, al que se transportan los atributos de la verdad... En ese promedio, necesariamente, vuelven a presentarse *las irracionalidades de cada opinión particular, sus elementos de pura verosimilitud* y de falta de relación con los objetos» (5) (la cursiva es nuestra). Nos permitimos extender esta observación de Adorno al tema de la degeneración del *ethos* racionalista. El axioma cartesiano de la razón «común a todo hombre» se ha invertido, en palabras de Adorno, en las «irracionalidades de cada opinión particular».

El formato, la organización general del periódico, predispone al lector a ser el destinatario de «lo que está pasando», de lo que él supone es «la realidad». La forma misma comunica la ilusión de la

---

(4) Descartes: *Discurso del método,* IV.

(5) T. W. Adorno: «Opinión, locura, sociedad», en *Intervenciones: nueve modelos de crítica,* traducción de R. J. Vernengo, Caracas, Monte Avila, 1967, p. 149.

objetividad y la autoridad. Pero las características que más se destacan en la modalidad literaria del periodismo son una prosa monótona, de un esmerado rigor sintáctico que pretende enunciar principios generales, impersonales, pero cuya coherencia y objetividad informativa no pasan de ser superficiales y encubren una marcada valoración estimativa (distorsión moral). En cuanto a intenciones, la impersonalidad periodística asalta la intimidad y al mismo tiempo la reduce a abstracción. Si el arte es capaz de sublimar, elevar el dolor humano al plano de catarsis y posterior compasión, la retórica del periodismo es capaz de degradar ese mismo dolor. Aquí, lo trivial y lo dramático se confunden.

El uso más extenso del estilo periodístico en la narrativa de Ayala se encuentra en *El fondo del vaso.* Con más de cincuenta páginas de prosa titulada «El caso de Junior R., a través de algunos recortes del diario capitalino *El Comercio*», el autor re-crea artísticamente la retórica y las tácticas del reportaje tendencioso: evidencia insuficiente, suplida por una lógica ligada no a los datos, sino a prejuicios editoriales que paulatinamente se truecan en evidencia con el apoyo de la opinión pública. El lector atento descubrirá en esta novela todos los trucos del periodismo irresponsable, tales como la insinuación de culpabilidad sin evidencia concreta contra el protagonista, José Lino; explotación de escenas truculentas —el asesinato de Junior R.—; el asalto a la intimidad, como lo demuestra la *interviu* con Candelaria Gómez (Candy); la sugestión de perversión erótica, según lo demuestran los informes acerca del culto al «dios feliz»; el disimulo, la hipocresía y el oportunismo en la actitud ante la desgracia familiar de los Rodríguez. Estos, como tantos otros recursos baratos, ilustran el poder diabólico de una prensa que ha condenado brutalmente al protagonista de *El fondo del vaso.*

En *El jardín de las delicias* el estilo periodístico sirve para representar lo que podríamos llamar noticias tópicas: atracos en el parque, mendigas millonarias, personalidades, etc. En este grupo, titulado «Diablo mundo», encontramos vicios periodísticos como la crueldad envuelta en el más brutal sarcasmo y humor negro. Un buen ejemplo es «Un Quid Pro Quo o Who is Who», en que la mutilación, la muerte y la angustia de padres «no deja de presentar un aspecto divertido». O bien «El caso de la Starlet Duquesita», cuyo suicidio ofrece al lector un «inesperado y feliz desenlace». Aparecen, como es de esperar, los conocidos giros retóricos que afirman la incontestable verdad: «según se anuncia», «nadie ignora», «inútil parece ponderar», «desde ahora puede anticiparse», etc. Y, desde luego, la frase hiper-

bólica, como «éxito resonante obtuvo la conferencia pronunciada ayer en el prestigioso salón...», o bien «una catástrofe de aterradoras proporciones...» y otros análogos.

La imitación del estilo periodístico es la forma literaria que Ayala da a su percepción de sociólogo y constituye un eficaz vehículo para el comentario sobre ese mundo sin valores, objeto de su indagación intelectual y creación artística. El mundo novelesco de Ayala está poblado de sombras y caricaturas de la idea del hombre como ser racional y responsable; un mundo, el nuestro, en que la falta de dignidad va acompañada de modo ineluctable por la corrupción de la palabra. El autor lo resume admirablemente en uno de sus ensayos:

> ... Los hechos sociales del presente corresponden a una sociedad desintegrada y encharcada donde todo es confuso, los movimientos ciegos, los conceptos se han vaciado de significación y las palabras corrompidas y deformes, degradadas al papel de insultos, oscuras, torpes y sumarias como gritos infrahumanos, muestran una grotesca inutilidad para lo que es su función específica: entenderse... (6).

Es preciso, finalmente, ubicar esta visión dentro de la tradición modernista que desde Kierkegaard, pasando por Dostoyevski, Nietzsche y últimamente Beckett, viene poniendo en tela de juicio el sentido, la solidez y la coherencia del llamado *ethos* racionalista. Quizá la expresión artística más contundente de la «pesadilla cartesiana» sea la obra de Beckett. En *Esperando a Godot,* el esclavo Lucky lanza un patético discurso a manera de grito desesperado, reduciendo al absurdo los más acatados valores de Occidente. Se repite aquí la consabida protesta de Macbeth de que la vida es *full of sound and fury, signifying nothing;* pero en la obra de Beckett el personaje no es, ni mucho menos, el rey de Escocia, sino un mamarracho andrajoso que suelta una sarta de sinsentidos.

Los diálogos y monólogos de Beckett constituyen un asalto no sólo a los valores y sistemas filosóficos, sino también al discurso humano como fuente de sentido. Por lo menos tres nos parecen las vías por las cuales el escritor de hoy puede sugerir la noción del absurdo y dramatizar la soledad del hombre: una parodia directa del *ethos* racionalista, según la técnica de Ayala arriba expuesta (confróntese *Watt,* de Beckett), el silencio y el habla compulsiva. Ayala, para captar las sinrazones de la sociedad moderna, ha optado, además de esa original parodia del estilo periodístico, por la recreación del

(6) *Los ensayos,* pp. 54-55.

habla obsesiva y trivial. Valgan como ejemplo las compulsivas autojustificaciones de José Lino, su infinito repertorio de clisés, trivialidades y tonterías que componen la tragicómica confesión de *El fondo del vaso.*

Aún más a propósito serían los diálogos y monólogos de *El jardín de las delicias,* en especial los intercambios de la sección «Diablo mundo», en que lo vulgar y lo trivial quedan elevados a la más alta potencia del sarcasmo. En dichos diálogos, la fluidez del habla, las modulaciones de tono y ritmo, los giros enfáticos —todos sugeridos por las indicaciones tipográficas y gramaticales del autor—, constituyen gestos desesperados de unas criaturas condenadas a la soledad (e. g., «Un ballo in maschera»). En otro lugar creo haber demostrado que este hablar obsesivo es una forma de histrionismo, una retórica simbólica del vacío (7). La retórica en su sentido peyorativo sirve una función sucedánea de la bufonería. Así como el histrionismo se comunica visualmente por una exagerada exteriorización física, la retórica también puede ser una forma de gesticulación que exige del lector una imaginación auditiva (8). Con este recurso del histrionismo verbal, Ayala re-crea otro aspecto de la palabra degradada. Demuestra, igual que su contemporáneo Beckett, que el tragicómico hablar por hablar es el único asidero del hombre condenado a la soledad.

THOMAS MERMALL

Brooklyn College of CUNY
Bedford Avenue and Avenue H
Brooklyn, N. Y. 11210 (USA)

---

(7) Thomas Mermall: «Sentido y función del bufón en *El fondo del vaso*», *Insula,* octubre 1976.

(8) Es decir, la palabra es siempre palabra encarnada. En la imaginación del lector, la escena reproducida por la gesticulación verbal no sería posible si se separara el gesto lingüístico del gesto físico. O sea, la palabra también está ligada al mundo físico y no funciona exclusivamente como portadora de signos convencionales. (Véase M. Merleau-Ponty: *La Phenomenologie de la percepcion,* París, Gallimard, 1945, pp. 216-18.)

FRANCISCO AYALA, CRITICO LITERARIO

El aspecto menos estudiado de la obra de Ayala es la actividad crítica, pese a que, desde el comienzo de su carrera literaria, ha sido continuada y fecunda. Desde sus juveniles colaboraciones en *La Gaceta Literaria* hasta ahora mismo, su interés por las cuestiones relativas a la creación literaria no ha cambiado, aunque sí, de modo muy evidente, la orientación y extensión de sus estudios.

Si leo bien los textos de Ayala, me parece ver en ellos un giro lento, pero decisivo, de la crítica a la teoría, o, dicho más exactamente, a la crítica precedida o ilustrada por la teoría. Hecho coincidente con la tendencia, muy generalizada en la crítica contemporánea, a justificar el juicio apelando a doctrinas cada vez más rigurosas. No ha de ser ajena a esta coincidencia la circunstancia de que Ayala pasara los últimos veinte años de su vida profesional en universidades norteamericanas, con todo lo que esto significa de contacto con los herederos del viejo *new criticism* y con la reaparición del formalismo en sus diversas versiones, estructuralistas o no.

En el volumen de sus obras dedicado a teoría y crítica literaria (Aguilar, 1972) hallará el lector una extensa sección inicial dedicada a «El escritor y su mundo», sólo de modo indirecto relacionable con los problemas estudiados en el resto de los ensayos recopilados en el volumen. Sección, esa primera, más de sociólogo que de crítico, en que se expone un problema de urgente resolución para el escritor de hoy: el de su situación en la sociedad de masas donde vive y vivirá en el previsible futuro, por perfecto que sea.

El ensayo parte de una constatación: en la sociedad de masas, el escritor está siendo desplazado hacia una especie de tierra de nadie en donde se le consiente, cuando se le consiente, agitarse, hablar y escribir (con limitaciones) y darse importancia, pero ni se le escucha ni su actividad importa a nadie, salvo a él mismo, lo que —incluso— es a veces dudoso. Antes —piensa Ayala— el escritor podía consolarse de la indiferencia y la ignorancia de sus coetáneos imagi-

nándose adelantado y acaso profeta del futuro. El desdén de hoy sería compensado por la exaltación y la gloria del mañana.

Vincular tales hechos a la desaparición de la sociedad liberal me parece acierto indiscutible, pues en ésta y sólo en ésta tuvo el escritor, y en general el artista, la posición privilegiada que de creerle merece; sólo entonces tuvo un público, limitado pero «selecto», dispuesto a escucharlo y a reconocer su actividad como guía intelectual. Quizá fueran Unamuno y Ortega los últimos en vivir y trabajar —en el ámbito de nuestra lengua— desde esa situación. Y Ortega, vigía certero, diagnosticó las formas del cambio en su lúcida *Rebelión de las masas.*

Tal es, sucintamente expuesto, el suceso que dejó al escritor en el frío donde hoy se hiela. De «torre de Dios», vate, y otros excesos, a viviente anacronismo, resignado o desesperado, pero obviamente forzado a aceptar el cambio y a burocratizarse, proletarizarse y convertirse en proveedor de los sucedáneos culturales exigidos por la mayoría. Que algunos, seguramente los mejores, resienten el cambio y se resisten a él es innegable, y el propio Ayala, tan certero en la descripción de la ocurrencia, sigue, en otra vertiente de su obra, escribiendo contra «la ignorancia campante, la oronda chabacanería» que a él, como a todos, nos asedia y, si puede, nos ofende.

Aquí está la palabra clave, «chabacanería», la más adecuada para entender la situación. Sin truculencia, sin excesiva gesticulación, compendia en un signo decisivo la transformación ocurrida. Como gigantesco maremoto que desde turbios fondos emerge y arrastra cuanto encuentra a su paso, la chabacanería está arrasándolo todo, y entre otras cosas los recintos, tan precarios, que el escritor convirtió en refugio.

Estos datos permiten entender mejor al Ayala crítico, y aun al Ayala escritor, en general, pues explican el escepticismo de su actitud, su distanciamiento emocional, si no intelectual, de los temas, debido, se diría, a la convicción de que, como escribió *Clarín,* la tarea crítica es «sermón perdido» para la mayoría de los lectores. Escribe lo que debe escribir y como ha de ser escrito, pero sin grandes esperanzas de persuadir a nadie.

La situación del crítico en este siglo, ya tan adelantado en su carrera, expresa bien las ambigüedades de la situación en que el escritor se debate. Si Larra no encontraba al público y Sartre se preguntaba, hace casi cuarenta años, para quién se escribe, no puede extrañar que ahora las incertidumbres no sólo se hayan acentuado, sino constituido en la situación misma.

¿Cómo alcanzar a público tan elusivo, hasta cuando cautivo, como ocurre con los estudiantes en la clase? ¿Cómo hacerse oír? El crítico literario vacila en cuanto a su función. ¿Explicará la literatura asociándola a los problemas extraliterarios, insistiendo en los contenidos? ¿Entenderá que el contexto de la literatura es la literatura misma? Cualquiera que sea su respuesta a estas preguntas, una cosa es segura: será denostado, vilificado y negado por quienes no comparten sus criterios ni sus métodos. Las metodologías y el estilo son puestos en cuestión, lo que es perfectamente natural, siempre que el debate no implique negación del pluralismo y del hecho, en mi opinión evidente, de que cada obra postula un modo de aproximación y de que, además, el crítico literario puro es una abstracción; los contagios son inevitables, quizá.

Contagios perceptibles en los escritos de Ayala, pero sin que la crítica externa suplante las exigencias y los rigores de la crítica interna. Cervantes, sin duda su novelista favorito —¿y cómo pudiera ser de otro modo?—, es para él un problema al que se ha acercado repetidamente, en constantes tentativas de diálogo cuyos resultados más sorprendentes se encuentran, si no me equivoco, en los relatos más que en los trabajos críticos. En la obra narrativa de Ayala es audible un diálogo entre el autor y Cervantes o, más precisamente, un diálogo de textos entre los cervantinos y los ayalescos. *El rapto* es la obra en donde las resonancias son más sutiles. Y claro está que ha de escribirse «cervantincs» y no «quijotescos», pues Ayala declaró alguna vez que, aun sin el *Quijote,* Cervantes habría de ser estudiado como «creador de la novela moderna sobre la base que las tituladas *ejemplares* ofrecen».

En la línea citada se dice algo tan singular que el autor vuelve sobre lo escrito para reiterar, como en autoexigencia de corroboración, lo afirmado. «¡Creador de la novela moderna!» La exclamación es estilísticamente útil para destacar la importancia de lo reiterado y para sugerir lo extraordinario del hecho. Un género literario, la novela, aparece perfecto en esta obra inicial que por su perfección misma sitúa a los precedentes, por admirables que sean *(Lazarillo, Celestina),* en otros marcos de referencia, no inferiores, sí distintos.

La aseveración de Ayala, válida sin duda en todas sus implicaciones, le llevó a analizar el sentido de las novelas ejemplares, y las encontró difíciles de clasificar, pese a las distinciones establecidas por Ortega en las *Meditaciones del «Quijote».* Cualquier clasificación (bien lo sabía Unamuno, tan hostil a ellas) es reductiva, pues suprime

o hace como si no existieran los rasgos diferenciales no ajustables a los apartados taxonómicos.

Si Cervantes, conforme Ayala hace ver, es un descubridor, lógico será que en sus novelas se registren múltiples formas de invención, que es preferible no someter a ortopedias clasificatorias, seguramente deformantes. El crítico, aun si atraído por las *ejemplares*, señala en el *Quijote* la culminación de las complejidades y sutilezas aportadas por Cervantes al arte de novelar. Que el *Quijote* contenga infinidad de alusiones a la literatura del pasado y a la de su tiempo es una de las razones de que hoy pueda servir de modelo a estudios intertextuales muy iluminadores de las nuevas avenidas abiertas a la crítica. Entendemos mejor al buen Alonso Quijano si pensamos en Amadís, no ya como modelo, sino, según René Girard sugiere, como «mediador».

Quizá lo más original de la aproximación de Ayala a Cervantes sea su ir y venir en el comentario de una obra a otra, del *Quijote* a las novelas ejemplares o a *La Galatea*. Este método le permite moverse con libertad, establecer fecundas asociaciones entre los textos y reflejar los desplazamientos del personaje en la novela, donde el protagonista, «espectro salido de los libros de caballerías», entra del modo más natural «en el ámbito sentimental pagano-renacentista» de la fingida Arcadia en que habitan Crisóstomo y Marcela. Observaciones como éstas apuntan a posibilidades de estudio, todavía no realizadas, en cuanto al espacio literario, a su creación y a su influencia en el ser del personaje.

Observaciones de largo alcance que muestran la sagacidad del crítico. Me limitaré a citar una de ellas. ¿Cómo logra Cervantes las condiciones de novedad, vitalidad y realidad concurrentes en el *Quijote?* He aquí la respuesta: «Precisamente por la pluralidad de perspectivas que se consigue al agrupar en una estructura compuesta ámbitos imaginativos diferentes y en principio inconciliables. Si el protagonista pertenece al campo literario "realista" como hidalgo aldeano, pero ingresa por su locura en el campo literario de la novela de caballería y, potencialmente, en el de la pastoril, asomándose en todo caso a diferentes Arcadias, podrá ser que él mismo sepa, como dice, quién es, pero nosotros, en cambio, apenas si sabremos a qué atenernos. ¿Alonso Quijano? ¿Quijada, Quesada, Quejana; Don Quijote, Valdovinos, el pastor Quijotiz? La famosa ambigüedad cervantina, que empieza con los nombres, nos pierde en un laberinto de espejos por el cual nos deslizamos en pos de una realidad siempre elusiva...»

Cierro la cita y pienso que analizarla daría pie, en sí sola, para un estudio del Ayala crítico. Pues en párrafos así acierta a resumir lo esencial de un problema, el estado de una cuestión a la altura del tiempo en que escribe. En las líneas transcritas creo ver, como en embrión, precisas referencias a la problemática novelesca: punto de vista, estructura, espacio literario, relaciones intertextuales, «realismos», ambigüedad... Partiendo de ahí podría esbozarse una teoría de la novela.

En otras páginas (relativas a «La invención del *Quijote*») distingue Ayala los tres planos de realidad perceptibles en la obra cervantina: realista, idealista y trascendental, estimando que el segundo es el más alejado de los hábitos mentales del lector actual. Probablemente tiene razón, y desde luego la tiene cuando asegura que no habrá comprensión cabal de la novela «sin haber restablecido en toda su densidad poética los valores literarios que se realizan en ese segundo plano». Una vez más empuja al lector a una lectura «literaria» de la obra, y desde luego a una lectura en profundidad, a una lectura «desde dentro», según Ortega pidió que se leyera, al tratar de Goethe.

Descomponer el objeto estudiado para reconstruirlo tras examinar cuidadosamente sus piezas es operación estimulante, a condición de que no se pierda de vista que cada una de esas piezas o elementos del conjunto ha de ser considerada en relación con éste y según la función en él desempeñada, es decir, calificándola por el modo como sirve a la unidad de que es parte. Habla Ayala del «estilizado ideal gótico» de Don Quijote, mas cuidándose de mostrar cómo la novela se constituye precisamente por el choque entre el hidalgo y un mundo en que sus ideales carecen de sentido y ni son ni pueden ser aceptados sino como expresión de una demencia.

Las páginas dedicadas a la historia de Marcela y Crisóstomo y al enfrentamiento de Don Quijote y Cardenio, el otro loco de la historia, además de penetrantes, alcanzan una dimensión exaltada, que desmiente la impasibilidad generalmente atribuida a los críticos. La voluntad de justificar el cómo y el porqué de una admiración que *necesita* (pues parece imperiosa exigencia) ser transmitida y explicada da al discurso crítico un impulso y un tono en que se trasluce el entusiasmo y la convicción que lo dictan. El *Quijote* es, sin duda, la obra más ajustada a la idea de perfección artística, según Ayala la entiende.

Cervantes aparte, los clásicos que con preferencia y persistencia atrajeron su atención son Quevedo, Mateo Alemán, Tirso, Calderón y el anónimo autor de *Lazarillo.* Con Alemán le une un cierto parentesco intelectual, una afinidad moralista, exhibida en aquél, recatada

y como negada en Ayala, pero no menos operante y —diría— creativa. Alemán y Quevedo pertenecen a una familia en que Ayala no se siente extraño, y no por casualidad, al esbozar una semblanza del autor del *Buscón* insiste en relacionar la personalidad con la obra, aun constándole los riesgos de tal asociación.

El conocimiento del hombre Quevedo no podía ser indiferente a quien de algún modo se reconoce su semejante. La obra quevediana le fue útil, entre otras cosas, para fijar con gran perspicacia la situación y la función del lector respecto al texto. Trata del «Lector» en abstracto, pero no se falsean sus palabras si en ellas se lee algo personal, un nombre y un rostro concretos.

«La obra —dice— constituye, pues, en su objetividad y gracias a esa objetividad, una instancia mediadora entre el espíritu creador —cuyas circunstancias como hombre concreto acaso nos sean desconocidas— y nosotros, los receptores, que captamos ahora, en nuestra actualidad, la luz irradiada por aquel cuerpo celeste quizá extinto hace ya mucho tiempo, y empezamos a vibrar por efecto suyo. El insistir sobre la independencia de una obra —poema, sinfonía o pintura—, desentendiéndose aposta de la personalidad de su autor, habrá podido estar justificado y ser plausible en algún momento como correctivo a los abusos del sociologismo superficial que propende a reducirla, cuando no a sus aspectos anecdóticos, por lo menos a sus supuestos e implicaciones históricos. Pero nunca debe perderse de vista que si la obra pervive con pretensiones de eternidad es en virtud de su aptitud para despertar una vez y otra, y siempre de nuevo, a lo largo de generaciones sucesivas, las radicales vivencias que el autor encerró en sus términos.»

Cita extensa, pero muy al caso. Pues estas líneas se escribieron pensando en Quevedo, y si pasamos de la generalización a la particularización, entenderemos que el conocimiento de quien escribió los *Sueños* y el *Buscón* no es para Ayala cuestión accesoria, sino sustancial. Y éste es precisamente uno de los momentos en que señala la actividad lectora como esencial para la reviviscencia de la obra literaria, y donde desarrolla la idea de la obra como instancia mediadora entre autor y lector.

Si va contra corriente al atribuir tanta importancia al conocimiento del hombre en relación con la obra, está en el centro de la línea crítica actual al destacar, como lo hace, la función del lector. El interés por la persona, que en el caso de Valle-Inclán, por ejemplo, le he visto y oído justificar (en una conferencia en la Universidad de Tejas), se explica pensando en que escritores como Valle o Quevedo

se le presentan bajo una máscara, como enigmas que exigen ser dilucidados para encontrar la clave tan astutamente disimulada.

Más de una vez he sugerido que la crítica tiene mucho de autobiografía, y Ayala no hace sino confirmar mi creencia. No poco de lo que escribe a propósito de Quevedo, incluso la calificación del «gran chocarrero» como alma tímida y pudorosa, podría aplicarse (salvando cuando fuera necesario) al autor de *Muertes de perro,* que no por azar lo es también de cuentos (en *El jardín de las delicias)* de una sensibilidad que contrasta mucho con la crudeza de sus novelas y de otras narraciones.

Galdós es el novelista del siglo XIX a quien ha dedicado mayor atención. Galdós, en quien la tradición cervantina revive con netos perfiles, y que comparado con Quevedo ilumina uno de los problemas de más ardua solución en el estudio de la literatura: el del realismo. Tal es el tema de uno de los mejores trabajos de Ayala: «Sobre el realismo en literatura»; allí expone y analiza las ideas de Galdós y al hilo del análisis se esfuerza en dilucidar el problema general, llegando a la conclusión de que distinguir entre la realidad y lo que no lo es resulta difícil, si no imposible, ya que en la realidad han de incluirse la invención y la fantasía. Tal vez no se debe hablar de realismo, sino de realismos, como hizo C. S. Lewis en su famoso «Experimento crítico», y constatar que la verdad de la creación depende de su coherencia y no de su ajuste a una realidad limitada a los datos de la experiencia sensible.

No menos interesante es el ensayo sobre la creación del personaje en Galdós, especialmente las estimulantes páginas en que estudia la novela *Tristana* y su fundación en la literatura. El crítico se mueve en terreno muy sólido y opera muy al día al adscribir la novela a su contexto propio, la literatura, según se muestra por las conexiones que, desde los nombres de los protagonistas, va señalando Ayala. Su fijación de las alusiones literarias es ingeniosa, sin apartarse de lo que en el texto consta, y sin «solicitarlo», a efectos de probar más cabalmente su tesis.

En Unamuno ha estudiado bien el arte de novelar. Ya se entiende cómo el crítico-novelista (o el novelista-crítico, si se prefiere) fue atraído por quien en las primeras décadas del siglo encarnó un espíritu de renovación y de búsqueda entonces raro entre los novelistas españoles. También aquí la atracción operó sobre la base de una analogía, de un parentesco. El estudio de Unamuno impuso el del concepto de la novela; el autor de *Niebla* al hablar de *nivola* se refería a un experimento, no absolutamente original, pero sí contrario a los

modos de novelar practicados, digamos, por Baroja. A la «novela interior» propugnada por don Miguel sólo se acerca, en alguna de sus tentativas, *Azorín* y con resultados, a mi juicio, más discutibles.

Cervantes, Galdós, Unamuno... y de ellos, recientemente, al montaje y desmontaje de la novela, al estudio de las estructuras y de los elementos que al relacionarse las constituyen. Las *Reflexiones sobre la estructura narrativa* son excelente prueba de la importancia que para Ayala tuvo su integración en el mundo universitario norteamericano. Las ideas expuestas en este librito coinciden en buena parte con las de los más o menos heterodoxos descendientes del *New Criticism.* Trabajos anteriores ya conducían al crítico español en la dirección que las *Reflexiones* concretan y, por decirlo así, codifican. Siempre, recuerda, nuestro hablar está organizado, «es decir, presenta cierta estructura concreta dispuesta según una orientación que bien puede llamarse estética», y siempre la obra literaria es consecuencia de una impulsión de este tipo. Y la calidad artística dependerá, a su juicio, de cómo «la estructura verbal creada» alcance a expresar con fidelidad la intención determinante.

Como primer elemento estructural sitúa el sujeto que habla, advirtiendo que no debe ser confundido con el autor, que si aparece en el poema o en la novela será ficcionalizado, convertido en otro, diferenciado *sustancialmente* (el subrayado es mío) del poeta o el escritor concreto a quien se debe la obra. Esta «absorbe a su autor, lo asimila y lo incorpora como elemento esencial de su estructura». Como más adelante insiste, y ello parece fuera de discusión, el yo narrativo no es *lo* mismo (y vuelvo a subrayar por mi cuenta) que el yo transeúnte por Granada o por Nueva York. Incorporado al texto, desencarnado en la ficcionalización, su sustancia es idéntica a la de los restantes elementos de la estructura, una parte de la estructura que puede operar de modos muy varios, sucintamente analizados en las páginas de *Reflexiones.*

No creo que en España se haya explicitado con tal sencillez y claridad, virtudes del crítico muy visibles en Ayala, la relación autor-lector y los ardides («refinados engaños», dice) a que aquel recurre para a la vez incluir y excluir a este de la obra. Todo lo relativo al lector ficcionalizado está dicho con el necesario rigor. Que la obra literaria «supone y reclama un lector adecuado» es hecho que hasta hace poco no se abrió camino en la teoría literaria, seguramente en razón a su misma obviedad. ¿Quién, pensando en ejemplos tan claros como los de *Lazarillo de Tormes, Novelas a Marcia Leonarda* o *Sotileza* puede dudar que desde los orígenes el autor, los autores,

supieron a quién se dirigían y por qué? Se recuerda al «lector ideal», al «lector amigo», al «lector cómplice», de Virginia Woolf (generalmente en la réplica Cortázar), y lo de él solicitado: que abandone su pasividad y entre en la lectura como otro, como el lector aquí invocado, destinatario de una obra escrita pensando en él y para él, según testimonian los tres libros que acabo de citar. Se recordará que Unamuno no escribía para «el público», entidad harto vaga y despersonalizada para su gusto, sino para el lector individualizado con quien quería comunicar entrañablemente.

Varios ejemplos aduce Ayala para probar que en el género narrativo la figura del lector queda establecida en el texto mismo. Ejemplos de Alemán, de Quevedo, de Vélez de Guevara, de *Lazarillo,* Machado de Assis y Galdós, multiplicables por diez (o por cien) si hubiera sido necesario. Y no se suponga que limita a la novela la discusión del problema, pues algunas de sus páginas más convincentes lo centran en el poema. Las dedicadas a «el autor ficcionalizado, como sujeto de la experiencia imaginaria», en que se sirve del soneto cervantino al túmulo de Felipe II en Sevilla, son buen testimonio de que lo dicho al hablar de la narrativa puede aplicarse a la poesía lírica.

La cuestión de las relaciones entre ficción y realidad se complica cuando la obra literaria tiene como punto de partida una noticia periodística. Ayala, como novelador que es, siente la peculiaridad del caso, no ajeno a su experiencia creativa; cierto tipo de noticias, las cobijadas bajo la rúbrica «Sucesos», es «un género de creación subliteraria», análogo a otros de misceláneas relacionables con el arte menor de contar bien un chascarrillo, una anécdota, un chiste. Me parece lícito volver a lo dicho y reiterar que el autor de *Muertes de perro* habla desde su experiencia; desde ella y por su escritura como novelador opina con una autoridad de que otros críticos carecen.

El tiempo apremia y debo cerrar este artículo, pero no sin insistir en que, a mi juicio, el Ayala de que aquí hablo es parte importante del Ayala total, del Ayala que, junto a novelas y cuentos, fue escribiendo páginas de que no podrá prescindir quien se proponga estudiar en serio la teoría y la crítica literaria de nuestro tiempo.

RICARDO GULLON

Department of Romance Languages
The University of Chicago
CHIGACO, 37. Illinois (USA)

PARA UNA HERMENEUTICA DE LA PROSA VANGUARDISTA ESPAÑOLA

(A propósito de Francisco Ayala)

El deslumbramiento que en el público lector y en la crítica literaria produjo la aparición de las extraordinarias obras narrativas de Francisco Ayala, publicadas entre 1944 y 1962 (de «El hechizado» a «El fondo del vaso»), pero conocidas y difundidas en España en un lapso mucho más corto, hizo posible a la vez el recuerdo y la consideración retrospectiva de su obra literaria de preguerra, e igualmente la manera un tanto desprendida con que esta primera parte de su producción, aparentemente desligada de la segunda, se recordó y se consideró. Dijérase que incluso aquellos tratadistas que produjeron estudios monográficos considerables sobre la obra total del escritor y que, por su ubicación fuera de España, pudieron seguir con un ritmo más pausado la aparición de sus libros de relatos y sus novelas a partir de 1944, sólo consagraban unas breves y apresuradas páginas a aquella producción aparecida entre los años 1926 y 1930 y que no serían reeditadas hasta 1969 en el volumen de sus *Obras narrativas completas.* Las aparecidas en el período 1927-1929 parecen ascuas sobre las que hay que pasar a toda prisa por ser inevitable su consideración en la retrospectiva que debe preceder al estudio de la obra fundamental. Todos ellos parecen respirar profundamente cuando llegan a *Los usurpadores.*

Cuando, para resumir las opiniones precedentes, hemos procedido a una lectura global de las mismas, nos hemos percatado que de todas ellas se desprende una actitud común: todos consideran su producción literaria de la época vanguardista casi como un bordado inconexo de imágenes y metáforas felices en «acumulación caótica», a la manera de la más aleatoria de las realizaciones surrealistas. Se aplaude el esfuerzo realizado, la inspirada vena metaforizante, un poco como quien perdona a un maestro de la prosa imprudencias líricas de su adolescencia.

Nuestra actitud al respecto no puede concordar en absoluto con la que precede. Nuestra discordancia se puede resumir en la afirmación de que aquellas obras contienen elementos de valor indudable no sólo

en sí mismos, sino de imprescindible consideración para el entendimiento cabal de la curva evolutiva de la narrativa ayalina, no tanto desde el punto de vista estilístico como desde la perspectiva de la visión del mundo que se vehicula en toda su obra.

Es indudable, y ello no era difícil de mostrar, que su primera producción literaria, la novela *Tragicomedia de un hombre sin espíritu,* escrita a los dieciocho años, se inserta en una tradición de literatura humanista española de talante ético que remonta en el tiempo desde Pérez de Ayala y Miró, pasando por los escritores del 98, Galdós y Varela, hasta entroncar con Mateo Alemán y Cervantes. En ella se realiza, desde una postura juvenil reivindicadora de los valores morales y sociales, y con una intención fundamentalmente reformista, un proceso de la sociedad española y de sus estamentos hegemónicos. Una fundamental adecuación parece existir entre esa intención reformista y la sumisión a las formas literarias de la mejor tradición, actitud básicamente idéntica a la que representaban *Tinieblas en las cumbres* o *La pata de la raposa.*

Casi sin solución de continuidad, como alentado por la acogida favorable hecha a su primera novela, Ayala emprende y termina *Historia de un amanecer,* en donde plantea un problema ético-político que en esos primeros años de la dictadura primorriverista, y a seis años de la revolución soviética, era casi inevitable para un joven intelectual. Para superar la tambaleante sociedad arcaica, cuya oligarquía taponaba, a pesar de su evidente decrepitud, el despegue de la sociedad industrial y democrática moderna, había que optar (así se plantea el dilema en la novela) entre una paciente labor de siembra ideológica, respetuosa de las normas de convivencia vigentes, y una ruptura revolucionaria. La inmediatez y la peligrosidad del problema tratado es posiblemente la razón que llevó al joven escritor a situar su relato fuera de contexto histórico determinado en una alegoría utópica, pero en modo alguno ucrónica (1).

En nada se modifican allí las formas literarias con respecto a la precedente novela, salvo en la inevitable elusión de citas y referencias directas a la tradición literaria española. A cambio, la controversia política entre los personajes partidarios de la acción como consecuencia inevitable de la ideología y los defensores de la abstención en aras del mantenimiento de la pureza y del desinterés del ideal, es lo que constituye el fundamento de la trama; a él van encaminados la mayor

(1) Por los mismos años, y desde otros puntos de vista ideológicos, se escribieron numerosas novelas alegóricas. Baste recordar *El suicidio del príncipe Ariel,* de J. A. Balbontín (1925); *Las columnas de Hércules,* de Luis Araquistain (1921), o *La jirafa sagrada,* de S. de Madariaga (1924).

parte de los episodios y sobre él se construyen antagonismos y protagonismos. El triunfo de la facción activista dentro de la Academia (¿por qué no Ateneo?), que exige el suicidio del adalid y motor ideológico del movimiento, contrario a la lucha revolucionaria, se presenta al lector con un esbozo tan básicamente ambiguo que nos preguntamos cómo ha podido escapar a tan avisados críticos como Keith Ellis (2). A pesar de los datos que han podido inducir a ese desenfoque crítico, resulta evidente que queda planteado casi como aporía el dilema entre la pureza de la idea política en la inacción y su mancilla en la praxis revolucionaria. Si años después otro ensayista y pensador igualmente dotado como creador literario, daría respuesta inequívoca en *Les mains sales,* Ayala nos parece haberlo dejado, si no en la forma aporística que indicábamos antes, tal vez en la vecindad de la solución opuesta a la de Sartre. Parece evidente que el único personaje que queda limpio de toda impureza, traición o corrupción es ese Abelardo sacrificado y sumiso que se adelanta a su autodestrucción estoica, prefiriéndola sin vacilaciones a la posibilidad de ver sus ideales aniquilados en la praxis que se avecina. No por nada la novela tiene su anticlímax final en la visión serena del héroe que «sobre el sillón, más parecía dormido que muerto», de ese héroe que se presiente será entronizado por la revolución como su protomártir al día siguiente de la victoria. La ambigua dialéctica del traidor y el héroe, tan vigente en la reciente literatura y cinematografía, tiene en *Historia de un amanecer* un agudo y claro precedente.

* * *

En el espacio de menos de un año que media entre la aparición de «Historia de un amanecer» y la publicación de «Hora muerta» en *Revista de Occidente,* se produce en Ayala una radical mutación en la forma de concebir y estructurar la obra narrativa. Tan sorprendente por su radicalidad y con la brevedad con que se opera, que la comparación con la metamorfosis se nos aparece adecuada. En qué circunstancias se produjo, queda anotado precisa y escuetamente en un texto autobiográfico justamente memorable y citado en repetidas ocasiones:

> *Al año siguiente, una segunda novela (...) recibida con el demasiado normal comentario de la crítica, me dejó, tras publicarla, insatisfecho, desorientado y persuadido a buscar nuevos caminos.*

(2) «El plan es tan directo, tan definido en su objetivo de terminar con la opresión, que en esta novela falta por completo la ironía que caracteriza las últimas obras de Ayala» (K. Ellis, *El arte narrativo de F. Ayala,* p. 37).

Si antes había leído en confusión los clásicos, los románticos, Galdós, el 98 y sus epígonos, Pérez de Ayala, Gabriel Miró, ahora, y sólo ahora, entré en contacto con los grupos llamados de vanguardia, y me puse a tantear algo por mi propia cuenta. Varias fantasías alimentaron entonces relatos que —antes de aparecer, algunos, recogidos en volumen— publicó la Revista de Occidente (3).

El movimiento literario vanguardista en el que se insertan dichos relatos de Ayala, aparecidos entre 1927 y 1930, llevaba bien puesto el nombre. En él se inscribieron todos los escritos europeos que querían ocupar un puesto de primera línea tanto en la acción destructora del viejo mundo —el literario y el otro— como en la actividad constructora de «un mundo nuevo, dinármico y brillante»: «... Los jóvenes teníamos la palabra» (4). Y es justamente esa posesión de la palabra lo que caracteriza ambas vertientes del movimiento: destrucción primera de la prosa realista, la misma prosa aún estilizada por Ayala un año antes de su adhesión, cuando ya las avanzadillas del relato ramoniano habían arremetido contra ella no dejando frase sobre frase, trastocando las querencias entre las palabras, las afinidades sintagmáticas, dispersande las apretadas filas de la fraseología. El segundo lugar, reconstitución creacionista a partir del magma en el que cada término debe de reaparecer mondo, afiladas las aristas sémicas para la producción de nuevos e insólitos mensajes, en donde se produzca una sintaxis cuajada de descubrimientos, de proyecciones neosignificantes en un más allá que la metaforización ilumina y acaudilla tan profusa como sorpresivamente.

Pero esa antigua palabra es portadora de una ideología, es soporte y responsable de una visión del mundo que será necesariamente atacada al tiempo que se busca la destrucción del verbo. Y para Francisco Ayala, ideológicamente indeciso entre la acción y la ensoñación, como se nos aparece el narrador de «Hora muerta», la dopción de la nueva palabra no podía ocurrir sino de manera adecuada a la perplejidad que le caracterizaba, a menos de ser algo superficial y, por consiguiente, pasajero. Parece que, en otros términos y de manera apenas consciente, de no ser respetuosa ése haya sido el veredicto de la crítica frente a esa producción literaria mal llamada «deshumanizada». Ello justificaría al mismo tiempo el malestar y la premura con que se despacha

(3) Cito por *Mis páginas mejores,* Madrid, Gredos, 1965, pp. 8-9.
(4) *Ibid.,* p. 9.

su estudio, incluso cuando —es el caso concreto de J. C. Mainer— tiene como objeto exclusivo una obra de ese período (5).

Conviene aquí señalar dos vicios básicos en el enfoque con que se ha visualizado la obra vanguardista de Ayala. El primero consiste fundamentalmente en haberla tratado como obra en prosa poética cuya temática era, cuando no inexistente, al menos incoherente y puro vehículo para el ensartado de metáforas e imágenes brillantes. Precisamente por la densidad y la novedad de la imaginación, se imponía —al menos se nos impuso a nosotros— un acercamiento paciente, lento y reiterativo, que revisara una y otra vez cada encadenamiento de imágenes por ver si, ya adaptada la retina al deslumbramiento previo, no pudiera surgir un diseño que les fuera soporte. Tenemos la convicción de que el paciente asedio nos ha sido fructuoso en ese sentido.

La segunda inadecuación ha sido suponer que el autor, un año antes responsable de un libro de contenidos tan polémicos como los de *Historia de un amanecer,* hubiese podido, a un año vista, y al grito de ¡viva la bagatela!, echar por la borda un temperamento ético básico en sus primeras novelas y en toda su producción de investigador, ensayista y narrador entre 1939 y el día de hoy, para consagrarse a «la insolencia, al disparate gratuito». Reléase bien el párrafo en que Ayala dice esas palabras. Que «se les invitara» a ello no es afirmar que la aceptación fuera inevitable. Resulta posible interpretar como disparates e insolencias juveniles los resultados de un joven escritor que se estrena con tales eutrapelias. Pero como producción inmediatamente posterior a *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* y a *Historia de un amanecer,* tal interpretación de los textos equivale poco menos que a una acusación de fraude oportunista, sobre todo cuando se apercibe la clara línea de continuidad entre aquellas últimas páginas de la segunda novela y el comienzo del *Diálogo de los muertos.* Veremos también cómo, una vez interpuesta la pantalla de trato asiduo, el diseño estructural que aparece en radioscopia se ve claramente fundamentado en una actitud ideológica de natural prolongación de sus precedentes.

En el lugar y momento conflictivos en que se propone a la generación de Ayala, formada en modos de vida provincianos, decimonónicos, de un ritmo lento a la dimensión del hombre, ese programa mundono-

(5) Mainer lo logra desviando la atención de la obra para detenerse en consideraciones generales sobre el autor primero, luego sobre el período en que la obra se inserta, período analizado y descrito con agudeza clarividente e iluminadora. Quizá el único de los críticos de Ayala en posesión de una visión exacta y precisa del período y del movimiento literario, incluida toda su trastienda ideológica, aún resulta más evidente en Mainer el malestar ante un texto para cuyo análisis apretado disponía del más adecuado instrumental crítico.

vista, creacionista, en el que se parte de la destrucción del mundo en que se han criado, para buscar nuevos fundamentos en los modos de vida de la urbe cosmopolita, usufructuadora y secuela de la revolución industrial, de ritmo trepidante, sincopado, deshumanizante —un ritmo impuesto por la máquina automotora, base misma de esa revolución industrial—, en ese lugar y momento hay que esperar una crisis inevitable.

El primer paso, suponiendo que la crisis se resuelva en un abrazar la nueva causa, será la destrucción de lo viejo. Al nivel del lenguaje, la devaluación de los valores semánticos y de sus soportes sintácticos; al nivel de los mitos que vehiculaban, su desmitificación por la puesta en ridículo de la ironización, la utilización cómica y empequeñecedora.

El segundo paso, la visión potenciadora de ese mundo y de ese hombre nuevos que se buscan en el más allá de la destrucción. En literatura esa potenciación se ha de vehicular exclusiva y necesariamente por el lenguaje y su más adecuado instrumento, la exploración metafórica que impulsa al lenguaje hacia la estructuración de una nueva *Weltanschauung.* Pero si ello ha de ser en el marco de un idioma, sólo podrá realizarse a través de la explotación de los materiales preexistentes una vez sometidos a la limpieza y desnudamiento en que consistiera el primer paso de la revolución innovadora (6).

Pero en el caso de Ayala, como lo hacía suponer su trayectoria anterior y posterior, la empresa hubo de resultar ardua y dolorosa y no hubo de resolverse nunca en uno u otro sentido (7). El pasado —esa «hora muerta» que justamente titula su primer y quizá más significativo relato del período— sigue apelando cálidamente, como una entraña materna, y precisamente a través de uno de los productos del mundo nuevo: el cine. La llamada lacerante que el pasado le hace desde la pantalla en la figura de una dama «de las que yo admiraba tanto en mis carnavales infantiles», contiene un mensaje imperativo: recuperar el pasado —la hora muerta— con todos sus elementos evocativos «en el seno del XIX», «abierto como una granada» (la minúscula del grafismo no debe distraer de la ambivalencia del término, fruto y topónimo a la vez) en la casa de su recordada infancia, en su «entraña

(6) Entiéndase que sólo por claridad expositiva situamos las dos fases de la acción vanguardista en un eje de sucesividades. En realidad, ambas fases ocurren en un eje de simultaneidades recíprocas, a la manera de las agujas en la labor tejedora.

(7) No fue, ni mucho menos, excepción en su época y dentro del vanguardismo. Ya señalamos en otro lugar el caso de Max Aub, aunque naturalmente a partir de otras premisas. Lo mismo cabe decir de prácticamente todos los escritores vanguardistas, de Gómez de la Serna y Jarnés a Antonio de Obregón y otros epígonos, según vamos comprobando en la preparación de nuestro libro sobre la prosa vanguardista.

maravillosa» con «algo de cueva de Montesinos». Una casa decimonónica superviviente en la cosmópolis moderna le servirá de sucedáneo. De ella saldrá el protagonista llevándose nuevos retazos de memoria —que simboliza el perro disecado.—La deserción no pasa inadvertida de donde s esigue la inivetable persecución del triador que sólo encontrará escapatoria —otra vez— en otro lugar sucedáneo de los recordados: el jardín de colegio. Allí surge la imagen de la niña amada de la infancia, ya evocada en la primera secuencia del relato, cuando, en un momento de la descripción de la urbe cosmopolita, la presencia de una niña cortocircuita la galería de retratos típicos para hundir la memoria en la oscuridad del recuerdo granadino, iluminado por la referencia a la Virgen de los gitanos, que lo ubica perfectamente. La tragedia de la irreversibilidad del pasado está subrayada en la interposición del plano de agua estancada entre los ojos de la niña y los del narrador protagonista. Esa imagen es la que reaparece para poner fin al relato en términos reiterativos.

Sobre ese diseño estructural (presente cosmopolita / pasado decimonónico / presente / pasado) la lectura del texto como sucesión de oposiciones críticas, cortocircuitos y penetraciones agresivas de uno en otro, permite situar todas y cada una de las imágenes y metáforas en su función adecuada y precisa. Desaparece la supuesta «enumeración caótica», la «prosa por la prosa», el «asunto de poca importancia», la «carencia todavía más visible de argumento» que eran los diagnósticos de la crítica previa (8). Sería ofensa a la sensibilidad del lector dar un solo ejemplo probatorio más de lo que afirmamos. Reléase el texto de Ayala para ver cómo se estructura la historia sobre el modelo de la narración de un sueño, respetando sus incongruencias, la manera sincopada y exenta de nexos discursivos y lógicos entre las secuencias, todas ellas interpretables, sin embargo, al nivel psicoanalítico, como elementos del mensaje fundamental: el combate entre el pasado vivido y el futuro programático prosigue en el presente inestable y movedizo que pretende estar ya instalado en la futuridad ideada. Un

(8) Amorós sospechó algo, según indica su frase del prólogo a la edición de *Obras narrativas completas* («Hora muerta» es quizá la más lograda del volumen I, al menos, podemos considerarla como la más representativa de esta época y tendencia, pues su autor la seleccionó para incluirla en su antología de la editorial Gredos») sin acertar los motivos: «No por la importancia del argumento, desde luego, sino por la acumulación de recursos estilísticos» *(loc. cit.*, p. 28). Mainer intuyó, tras haber hablado de la «carencia todavía más visible de argumento», que pudiera haberlo: «¿o lo es acaso esa pretensión por parte del protagonista de reorganizar en una aburrida tarde ciudadana un lugar habitable con elementos de un siglo XIX visto con ojos de surrealista?» *(Cazador en el alba,* Seix Barral, 1971, p. 33). Si sustituimos «aburrida tarde ciudadana» por «trepidante y deshumanizante jornada en Cosmópolis» y añadimos a «surrealista» el dato de utilizar la estructura de la narración de sueños a la manera freudiana, veremos hasta qué punto la flecha de Mainer estaba cerca de la diana total.

presente no por desorientador y laberíntico menos provisto de diseño riguroso y exacto. ¿Se ha señalado la importancia de ser «Hora muerta» el único relato en primera persona de toda la producción vanguardista de Ayala?

Toda ella, excepto «Erika ante el invierno», responde a la misma irresoluta contradicción de valores en conflicto, a la que este último texto parece aportar una respuesta (así sea manifiestamente ambigua, como lo pudo parecer «Historia de un amanecer» en el otro extremo). Es esa «Erika ante el Invierno» a la vez texto epilogal y liminar de una nueva época. La presunta primavera mundonovista que se anunciara no estaba por llegar: el invierno se eterniza y en él muere la joven Erika sin haber frutecido. El largo invierno de las dictaduras fascistas (por mucho que prometan rientes primaveras) y de las guerras destructoras se cierne inevitable sobre Europa, raptada por ese toro motorizado de amenazantes cuernos que Erika intuye en la «moto mugidora» de Hermann. El sacrificio sangriento del inocente niño Friul a manos del padre carnicero se iría a multiplicar al infinito en los espejos de la Historia inmediata (9).

El texto es igualmente epilogal en lo tocante a su andadura estilística. Salta a los ojos que se ha abandonado la alta concentración metafórica, que las imágenes se hacen raras y sus perfiles tienen trazos expresionistas en este texto cuya escritura es de un rigor y una precisión no por inmeditos y escuetos menos admirables. En él quedan, quintaesenciados, todos los valores del período que precede, y anuncia claramente la etapa que nueve años después —1939— da comienzo en otro texto *aparentemente* epilogal —*Diálogo de los muertos*— y, sin embargo, anterior y anunciador de la dimensión por la que se ha de circular para hacer una lectura profunda de todos los relatos de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero,* excepción hecha, naturalmente, de *La vida por la opinión,* a la vez epilogal y pórtico de un nuevo modo de enfrentarse con el mundo devaluado de la posguerra (1945-1968).

Todos los textos situados entre «Hora muerta» y «Cazador en el

---

(9) ¿Cómo si no por la actitud de desfavorable prevención y por la premura ha podido escapar a la sagacidad de los críticos la coherencia de la historia del sacrificio de Friul con el resto del relato? El «suelo cubierto de rosas carmín»... la voz del pequeño Friul cortada «por el tallo en su garganta», son expresiones apenas veladas del horrible parricidio. Los fragmentos del periódico dando noticia del suceso completan ajustadamente el episodio y su inserción en el relato al ser Erika la distraída lectora. Es sorprendente que la crítica no haya visto en el episodio sino «ruptura» y una «escena enigmática». Es muy probable que Ayala haya introducido en su relato un *fait divers* acaecido durante su estancia en Alemania, hecho que, de confirmarse, constituiría un dato más en la línea de continuidad de este texto con los relatos de la posguerra.

alba», pues, aceptan sin dificultad una lectura que considere en ellos bien un elemento del pasado que se pretende situar en escorzo humorístico-irónico —no sin la invitable melancolía contradictoria («El Gallo de la Pasión», «Susana saliendo del baño»)—, bien un elemento mundonovista («El boxeador y un ángel»; «Polar, estrella») o, en fin, un enfriamiento de elementos de ambos mundos en el que, de manera típicamente ayaliana, o bien uno de ellos obtiene una pírrica victoria (en *Medusa artificial* el triunfo de lo viejo está simbolizado en la sucedánea ejecución del maniquí; en *Cazador en el alba* el triunfo del mundo nuevo está simbolizado en la conversión al pugilismo del soldado campesino, y en la entrega de la joven Circe ciudadana), o bien la partida queda en tablas, como ocurre en «Hora muerta».

La actitud de la crítica de posguerra frente a la obra vanguardista de Ayala está involuntariamente alegorizada en un simple dato editorial, en torno a *Cazador en el alba.* En su primera edición —1930— aparece como portada una ilustración —que se puede ver en las páginas prologales de sus *Obras narrativas completas*— que luego fue parafraseada para la edición de bolsillo de Seix Barral en 1971. Al comparar ambas portadas, aparentemente idénticas por la composición y el tema, se evidencia que la primera ha captado el sentido del texto, y que la segunda lo ha desnaturalizado de tal modo que resulta incomprensible.

En la primera ilustración aparece claramente la disparidad de ambos personajes, cada uno de ellos representativo de un elemento en conflicto: de una parte, el campesino, mal encerrado en el estrecho uniforme de caballería; de otra parte, la mujer de Cosmópolis, medio hembra asequible, medio esfinge inalcanzable, frente a la cual el hombre antiguo queda deslumbrado, helado. En la segunda ilustración, la de 1971, el campesino ha sido sustituido por un joven cosmopolita, burgués, que guarda la misma postura, frente a una muchacha de gesto alegre y confiado, simple niña de Serrano y exacta réplica de su pareja, en quien el gesto de deslumbramiento pierde todo significado, como se pierde el contraste entre ellos.

Cazador en el alba aparece, como los demás textos de la época, después de sometido al tipo de análisis semejante en todo al que hemos ejemplificado con «Hora muerta», como un texto igualmente riguroso, estructurado y coherente. Esperamos haber convencido al lector avisado de la necesidad de una lectura nueva y distinta de todos ellos. Urge, pues, para la crítica responsable una revisión de criterios, ya que la visión hoy vigente de la prosa vanguardista española no resiste a un

análisis adecuado y pertinente de sus textos, en los que aparece revelada, de manera no solo neta, sino quizá única, la situación dilemática y conflictiva de los intelectuales españoles de una generación en un momento crucial de su devenir.

IGNACIO SOLDEVILA-DURANTE

Departement de Linguistique
Université Laval
QUEBEC (Canadá)

FRANCISCO AYALA: ENSAYO DE INTERPRETACION DE SU OBRA NARRATIVA POSTERIOR A LA GUERRA

«Mi obra personal es posterior a la guerra.»

Al centrar este estudio en las novelas y relatos de Ayala publicados a partir de 1944, mi intención no ha sido resucitar la idea de que su obra sufre con la experiencia de la guerra una ruptura radical. Creo, por el contrario, que la misma calidad de la labor crítica realizada para situar las primeras obras en una justa perspectiva, insistiendo en la continuidad de la trayectoria novelística con ellas iniciada, nos ha librado para siempre de esa visión maniquea, un tiempo vigente, y me autoriza hoy a prescindir de preliminares para dedicar una atención preferente a aquella parte de su producción en que Ayala se nos da ya como creador plenamente personal. Además de la frase que encabeza este trabajo, me ha incitado a adoptar tal criterio el contraste que puede observarse en las declaraciones del propio Ayala cuando, echando una mirada retrospectiva sobre el camino por él recorrido desde los años veinte, evoca panorámicamente las grandes etapas de su quehacer literario (siempre que lo haga, claro está, con entera libertad y no para contestar a preguntas periodísticas). En dichas evocaciones es raro que hable de sus primeras obras individualizándolas, como lo patentiza la frecuente omisión de sus respectivos títulos y la no menos frecuente adscripción al marco generacional. Actitud que contrasta con las cuidadosas puntualizaciones en que entra cuando habla de *Los usurpadores* y de *La cabeza del cordero,* o sea, de los dos libros con que suele considerarse que regresa definitivamente, y en forma algo más que confidencial, al ejercicio de su actividad literaria. Se advertirá que, a pesar de la contemporaneidad editorial con que salieron a la luz estas dos colecciones de narraciones breves, Ayala no ha dejado nunca de sentar claramente en sus comentarios tanto el orden cronológico en que habían sido ideadas como sus convergencias y divergencias. Diferenciaciones a mi modo de ver tanto más interesantes cuanto que apuntan, en el fondo, a la complementariedad de ambas obras, en que se pasa sucesivamente de una visión realizada

mediante el uso del catalejo —perspectiva del alejamiento histórico— a otra en que la trivialidad de lo cotidiano se presenta ampliada por una especie de lente de aumento, como se desprende, por ejemplo, de declaraciones que Ayala hizo en 1967:

> Mi primer libro de narraciones escrito tras de la guerra civil fue una colección, titulada *Los usurpadores,* donde se trata de aquélla por signos más o menos claros, pues los problemas que me preocupan y atosigan están remitidos ahí a situaciones pretéritas, o fantaseadas, o con mayor frecuencia entresacadas de la historia de España. Vino en seguida *La cabeza del cordero,* en cuyas páginas esos mismos temas son traídos al presente y a la situación concreta vivida por nosotros, aunque su tratamiento responde al propósito de desentrañar las cuestiones morales envueltas en el conflicto, más bien que a examinar los términos políticos de su planteamiento *(Confrontaciones,* pp. 250-251).

Técnicamente, Ayala subraya con el uso de una prosa algo solemne y retórica, y aun a veces moderadamente arcaizante, la distanciación conseguida en *Los usurpadores* mediante la evocación de episodios situados en el pasado histórico, mientras que a la trivialidad de las situaciones narrativas de *La cabeza del cordero* corresponde una proliferación deliberada de vulgarismos, frases estúpidas y alusiones culturales totalmente descabelladas.

Un importante elemento de contraste es, en uno y otro caso, el introducido por los prólogos. El fondo de seriedad del que Ayala ha puesto a *Los usurpadores* se ve paliado por la consabida ficción de que ha sido redactado «por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo»; las notas paródicas con que, debido a este ejercicio de estilo, se da comienzo y fin a un análisis por otra parte muy profundo de las intenciones del autor, contrastan violentamente con el dramatismo y la negrura de las tintas de casi todas las narraciones que integran el libro, y especialmente con el epílogo, un *Diálogo de los muertos* carente de toda localización temporal o geográfica y simbólicamente encabezado por una cita medieval de la *Danza de la muerte.* En parecida relación de contraste con las sarcásticas narraciones de *La cabeza del cordero* está el vigoroso alegato que les sirve de prólogo. De modo que el juego de oposiciones abarca tanto la que va del prólogo de uno y otro libro al cuerpo de las novelas en ellos reunidas, como el carácter hasta cierto punto antagónico de ambos prólogos, carácter que subraya la radical complementariedad de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero.*

La complementariedad que acabo de destacar no quita que con *La cabeza del cordero* se iniciara un viraje que iba a ser decisivo

para el futuro desarrollo de la novelística de Ayala. Sabemos que lo captaron inmediatamente —aunque sin apreciar, claro está, su alcance— aquellos lectores a quienes resultó intolerable y cuya reacción ha sido analizada magistralmente por el que la había provocado:

> Por vía privada —ya que el libro no pudo difundirse ni apenas comentarse en España— me reprocharon algunos con amarga indignación la ausencia en sus páginas de aquellos elementos nobles —entusiasmo ideológico, patriótica abnegación, etc.— que acaso ellos mismos habían llevado personalmente a la contienda; me lo reprochaban, sin caer en la cuenta de que era una omisión piadosa, pues darles cabida ¿no hubiera sido obligar a una confrontación demasiado cruel con sus frutos de realidad, denunciando así implícitamente su carácter retórico? Que los ideales por los que uno muere y mata resulten ser a la postre retórica vana, es una terrible burla de la vida. De haberme propuesto dotar a mis novelas de pugnacidad política, me hubiera bastado dar cabida en ellas a los ideales que movieron a la gente para que, sin necesidad de subrayarlo siquiera, el contraste con los resultados fuera sarcástico (...) (*Confrontaciones*, p. 119).

El análisis que precede contiene muchas palabras clave: apunta, en particular, a la imbricación de problemas morales y estéticos que no ha dejado de alimentar la meditación de Ayala y su labor de creación. Es, por lo tanto, de suma importancia observar que ese descubrimiento de una nueva línea se debe a una especie de movimiento pendular que, agotadas las posibilidades de la perspectiva histórica, lleva a Ayala a interesarse por el partido que podría sacar de una versión reelaborada del esperpento.

Se comprenderá, con lo dicho, que el mismo Ayala hable de *La cabeza del cordero* como de una etapa de transición y que guste de traer a colación una oportuna observación de I. Soldevila, quien habla de *La vida por la opinión,* la novela con que en 1955 vino a completarse el libro, como de «una coda, que, en contra de los cánones musicales, es un *scherzo*». Sólo se aprecia plenamente la certeza de tal juicio si se sabe que con el título calderoniano de *La vida por la opinión* se narra el cautiverio voluntario a que se somete durante nueve años un joven catedrático sevillano y que se ve en la obligación de interrumpir por haberse entregado con sobrada imprudencia, en las relaciones con su mujer, a la euforia que le produjo el anuncio de un próximo desembarco de los aliados. El caso, más bien trágico en el fondo, se ve tratado con una ironía que a veces da paso a cierta emoción, como se puede apreciar en la siguiente cita:

«¡Ah! ¿Fue una niña?», dije yo. «Una niña hermosísima, Conchita. Nombre bien español, ¿eh?, Concepción. Y bien sevillano: Murillo no se cansaba de pintar Inmaculadas. Sólo que yo —agregó— bajo esa inicial coloco siempre mentalmente alguna otra palabra: si no Imprudente, o Inoportuna, por lo menos la Incauta Concepción...»

Desde luego, él se había exhibido ampliamente por las calles de Sevilla durante más de un mes antes de emprender su viaje; todo el mundo pudo verlo, y nadie abrigaría duda alguna sobre el embarazo de su mujer; las habladurías estaban eliminadas. «Los primeros días no podía yo ponerme al sol, me dolían los ojos, estaba deslumbrado, no veía, tuve que usar gafas verdes; y también mi cara estaba verde como las acelgas, de tantísimos años en la oscuridad.»

Ahora, tras de cruzar el océano, lucía un saludable color tostado. Con su mano peluda acariciaba todavía, al despedirse de mí, su absurdo manuscrito. Estaba encariñado con él. «Nueve años de mi vida, fíjese, lo mejor de la juventud. ¿Valía para esto la pena...?» (*ONC*, p. 758).

El «absurdo manuscrito» aquí aludido no es, como parecería natural, el diario de los años de reclusión del protagonista, sino un relato ininteligible en que están engarzadas todas las palabras raras o desconocidas del diccionario, que se dedicó a coleccionar durante su cautiverio. *La cabeza del cordero,* que se iniciaba con la evocación de un mensaje cifrado cuyo misterio provoca, en el seno de una familia y luego de un pueblo, violentas manifestaciones de rencor y odio, recibe, pues, con la evocación del absurdo mamotreto del ex cautivo, un remate perfecto. Por otra parte, la tensión entre el sentido trágico de la experiencia vivida por el joven sevillano y la trivialidad de la misma, sarcásticamente subrayada, representa, técnicamente, un paso más hacia la exacerbación de *Historia de macacos* y *Muertes de perro.*

Antes de ser el título de una colección de narraciones, *Historia de macacos* fue y sigue siendo el título de una de ellas, exactamente como lo es *La cabeza del cordero.* La perfecta adecuación que, esto no obstante, se observa en ambos casos entre el título de una novela particular y la colección completa se debe a que, en los dos casos, se evoca una crisis en que el sacrificio de un animal resulta simbólico de una humanidad degradada. Una cabeza de cordero, comida con repugnancia, provoca en un personaje repugnante en sí mismo una indigestión que es al mismo tiempo «un rechazo de sus propias entrañas». En *Historia de macacos* se trata de un festín claramente antropofágico celebrado, a continuación de una apuesta, por un personaje que aparece como el más degradado de una novela

en la que cada uno rivaliza en bestialidad con su vecino. De *La cabeza del cordero* a *Muertes de perro* —y a ciertas narraciones posteriores en que los animales juegan también un papel importante— la única diferencia que puede observarse en cuanto al problema de la presencia de los animales es que ésta cobra un carácter de simbolismo cada vez más activo. Los animales, incluso muertos —y abundan los animales muertos o martirizados en la obra de Ayala—, siguen interviniendo, de forma obsesionante a veces, como signos del comportamiento humano. Paralelamente a esta humanización de los animales, que culmina en registros muy diferentes en dos fragmentos de las dos partes de *El jardín de las delicias (Exequias por Fifí* y *Postrimerías)*, presenciamos una animalización del hombre que muy a menudo ha sido observada y que se le ha reprochado con frecuencia al escritor. A las críticas que le dirigían a este propósito, Ayala ha contestado con mucha dignidad y con un sentido del detalle que evidencia cuánto le importa que sus elecciones en este terreno sean apreciadas correctamente:

> (...) ¿Y no deberá atribuirse a las condiciones que nuestro tiempo le impone al humano vivir esa impresión —sin duda falsa, aunque tan generalizada— de que los pobladores de mis novelas son inhumanos, impresión que desplaza sobre ellos (sobre todos nosotros, macacos o perros; pobres gatos en definitiva) la crueldad de una situación espiritual que nos aflige y nos degrada? (...). Lo que mis personajes revelan, lo que yo hubiera querido al menos que reflejaran, no es una maldad especial, que no la hay en ellos, sino el desamparo en que se vive hoy. Cuando un autor expone desde fuera a sus entes de ficción, establece con el lector una complicidad contra ellos, ofreciéndoselos en espectáculo; mientras que si, por el contrario, los presenta desde dentro, se complica él mismo y complica al lector en la existencia del personaje. Ya no podrán éstos sentirse ajenos a la suerte de aquéllos, superiores, sino que se sentirán hundidos en la común miseria (...). Se ha suprimido toda distancia; y esta conciencia *inclusiva* solidariza al lector con los personajes ficticios. Al mirarlos, se miran a sí mismos como en un espejo, y quedan petrificados *(Confrontaciones*, p. 125).

Se evocarán más adelante algunos de los recursos técnicos utilizados por Ayala para perfeccionar, de obra en obra, la impresión de juego de espejos a la que se refiere. De momento, me contentaré con señalar dos puntos sobre los que su postura no ha variado: el primero es la idea de que la importancia que ciertos registros han cobrado en su obra le ha sido impuesta por la contemplación de un universo en el que todo se ha desvalorizado, y el segundo, la afir-

mación de que el rechazo de algunos de sus lectores puede identificarse con la reacción que provoca un diagnóstico psicoanalítico.

La mayor parte de las narraciones que integran *Historia de macacos,* y en particular la que da su título a la colección, se sitúan en un «ultramar» a veces borroso, a veces preciso. Dos de los encuentros providenciales que en ellas presenciamos están localizados, por ejemplo, en encuadres que no carecen de ciertos rasgos de color local (el sitio en que Rivadavia desemboca en la plaza de Mayo, el *voseo* y letras de tango en el Buenos Aires de *Encuentro;* la estatua de la libertad, una cafetería con las clásicas indicaciones *Men* y *Women* en la Nueva York de *The last supper).* Sin embargo, incluso las que ostentan una localización tan concreta abarcan un más allá que puede alcanzar, por círculos concéntricos, muy lejos: el Brasil y la vida de lujo internacional de un millonario en *Encuentro;* Cuba, Argentina y los campos de concentración nazis en *The last supper.* En realidad, todo el aparente exotismo de *Historia de macacos* no tiene más que una función: la de remitir a un más allá a la vez concreto y mítico donde, como en la Roma de Fellini, la realidad cotidiana es también la del sueño o de la pesadilla. Una aclaración aportada en 1965 por el mismo Ayala acerca de la novela que da su título a la colección permite comprender con qué espíritu de generalización topográfica y, en muchos aspectos, temporal ha sido concebido el conjunto del libro:

> Inicialmente, *Historia de macacos* apareció en la revista *Sur,* de Buenos Aires (...). Por aquel entonces vivía yo en Puerto Rico, y mucha gente incurrió en el tan frecuente engaño de querer identificar situaciones, personajes y lugares (...). Nunca me pareció ni necesario ni siquiera útil salir al paso de esta bobería, que infaliblemente había de repetirse cuando se publicó *Muertes de perro.* Pero ahora me entran ganas de revelar las fuentes de inspiración de la novelita. En el tiempo de mi infancia uno de mis tíos, Pepe García-Duarte, fue a Guinea como administrador del Hospital de Fernando Poo, y cada vez que regresaba con licencia nos traía la maravilla de maderas preciosas y relatos fascinantes. Sobre la base de algunos de ellos elaboraría yo, al cabo de tantos años, mi *Historia.* (Y, por cierto, que, poco antes de escribirla, supe, conversando con León Felipe, que este poeta había coincidido en Africa, también como funcionario colonial, con mi tío Pepe, y me ofreció a su vez una visión complementaria de la colonia que algún estímulo debió de aportar a mi actividad creadora) *(Confrontaciones,* pp. 169-170).

El contrasentido al que se refiere Ayala ha sido, en efecto, cometido con frecuencia a propósito de *Muertes de perro,* su libro más conocido, sin duda, hasta ahora. Con el pretexto de que el novelista

había vivido más de diez años en Argentina, se ha querido ver, en esta narración donde se evocan, entre otras cosas, la llegada al poder, el gobierno y el asesinato de un dictador, una sátira del régimen peronista. Está fuera de duda que éste le brindó a Ayala cierto material, aunque no fuera más que por el sorprendente personaje de doña Concha, la primera dama, esposa del Dictador. Es, además, obligado relacionar el tejido de chismes que constituye, de forma tan aparente, la misma trama de la novela con las reflexiones que Ayala había hecho sobre el fenómeno peronista en el momento de la caída de Perón:

> Uno de los efectos más curiosos y más siniestros de la turbonada fue, en verdad, el de arrastrar consigo al país entero, envolviendo, inclusive, a quienes se oponían y querían resistir al régimen; pues, como fascinados por su estupidez, no parecíamos poder concedernos otro tema, habíamos quedado mentalmente presos en el cepo de la situación, como el enfermo que olvida todo el resto del universo para sólo ocuparse de su plaga, y hablar sin cansancio acerca de los ínfimos procesos de su fisiología. Así, cualquier conversación entre personas antes razonables y siempre bienintencionadas degeneraba entonces por modo indefectible en un obsesivo y hasta goloso análisis de inmundicias (*Los ensayos*, página 266).

Es difícil no ver en tal análisis la mejor clave de un libro cuyo narrador principal, después de haber afirmado con cierta solemnidad que se proponía hacer obra de historiador y dejar un testimonio para la posteridad, se encuentra desbordado, por los documentos primero, luego por los acontecimientos y, finalmente, aprisionado en una confusión donde se revela bajo un aspecto cada vez más abyecto. Y la misma confusión de la narración, formada por imbricaciones y sutiles encabalgamientos cronológicos, copia deliberadamente la imagen de una situación de caos político.

Pero el comentario que Ayala dedica al fenómeno peronista no es más que una faceta de problemas que no han dejado de preocuparle y de los que sería, por lo tanto, arbitrario separarlo. Figura en primera fila el problema del nacionalismo, que ha tratado desde múltiples ángulos: desde las reflexiones sobre el nacionalismo liberal de los grupos intelectuales, a los que él mismo perteneció en los años veinte (*España y la cultura germánica. España a la fecha*, Méjico, 1968), hasta las trivialidades sobre la lengua italiana que atribuye a uno de sus personajes [«(...). Acabas las palabras en *ini*, y ya te tienes hablando italiano. Si ni es idioma; es el español, hablado a lo marica (...)», *ONC*, p. 610], pasando por el prólogo a un excelente tra-

bajo sobre el casticismo, iniciado a instigación suya (A. Prado, *La literatura del casticismo,* Madrid, 1973).

De la misma manera, la idea del libro como laberinto reasume, en cierto sentido, la del jeroglífico o del manuscrito carente de sentido que, como hemos visto, tanta importancia tiene para la estructura de *La cabeza del cordero.* En cuanto al «trono» sobre el que aparece por primera vez el dictador Bocanegra, y que representa una versión moderna de la famosa *chaise percée* del duque de Vendôme, cabe relacionarlo con el escenario poco decoroso donde se verifica el encuentro providencial de *The last supper.* Lo mismo en un caso que en otro, Ayala no hace, evidentemente, más que poner en práctica las consideraciones teóricas que ha consagrado al uso artístico de la escatología y de las funciones naturales consideradas vulgares como reflejo de una degradación generalizada de los valores morales.

Si la sátira del peronismo tiene algo que ver con la elaboración de *Muertes de perro,* no será, por tanto, más que a título de epifenómeno. Incluso puede considerarse que es secundario, en esta novela, el tema de la dictadura: exactamente como el exotismo de *Historia de macacos,* está tratado a un tiempo con un gran particularismo y un máximo de generalización. Lo más importante, como constantemente ha destacado Ayala en las declaraciones que ha hecho sobre su novela, es, una vez más, una reflexión sobre la condición humana. La cosa queda especialmente clara en un ensayo titulado *El fondo sociológico en mis novelas,* cuyas palabras traen irresistiblemente a la memoria el problema al que, ya en *Los usurpadores,* se intentó dar no una respuesta, sino una formulación estética:

> Las circunstancias dentro de las cuales se inserta la vida de los personajes que pululan en la novela son, pues, las de un poder arbitrario y, por lo demás, muy diestro en el manejo de los resortes del mando, poder que terminará por desintegrarse en una orgía de ciega violencia. Y claro está que, sometidas a la prueba de tan duras condiciones, la mayoría de las gentes asumen posturas quizá detestables pero, en todo caso, poco airosas, sacando cada cual a relucir lo peor de sí mismo. Ahí estaría la moralidad (si moralidad quiere hallársele) de mi libro: determinados marcos institucionales, ciertos modos de gobierno (a los que conviene el nombre de «malos modos») invitan al envilecimiento general, pues colocan al ser humano frente a exigencias desmedidas a las que sólo excepcionales y excelentísimos individuos son capaces, mediante el propio sacrificio, de responder con una conducta noble (...) *(Confrontaciones,* pp. 44-45).

En muchos aspectos, la equivocación a la que *Muertes de perro* ha dado lugar ha sido fructuosa. Entre otras cosas, llevó a Ayala a

situarse frente a dos autores, Valle-Inclán y Miguel Angel Asturias, con los cuales se le había comparado con cierta precipitación, bajo pretexto de que había, como ellos, escrito una novela sobre la dictadura. Estas puntualizaciones, esbozadas numerosas veces, desarrolladas en particular en el análisis que ha consagrado al fondo sociológico de sus novelas, además de señalar sin ambigüedad cuál es el verdadero centro de interés del libro —suficientemente destacado, por poco que en ello se repare, por un título que no atrae la atención, como *Tirano Banderas* o *El señor Presidente,* sobre la propia figura del dictador, presente solamente como una araña en el centro de su tela y prácticamente mudo— se revelan de una gran importancia porque Ayala aprovecha la oportunidad para explicar, de forma siempre concisa, lo que ha dictado algunas de sus decisiones estéticas, como el uso de discursos directos imbricados o la yuxtaposición de varios registros:

> Mi manejo del idioma en esa novela no ha sido tan audaz como el de Valle-Inclán o aun el de Asturias. En algún aspecto, me he limitado a repetir lo que magistralmente hiciera Galdós: dejar que las palabras traicionen los pensamientos de los personajes y hasta delaten aquellos fondos de su conciencia que son arcanos para el propio sujeto. Pero, además, he pretendido por mi parte, al emplear las palabras y locuciones de uso común, apretarlas, estrujarlas y exprimirlas para extraer de ellas todo su posible contenido, de modo que signifiquen varias cosas a un tiempo, irradiando sentidos diversos y, en ocasiones, contradictorios. Es decir, que me he propuesto sacar todo el partido posible a la esencial ambigüedad del habla. Y todavía me he propuesto situar lo hablado —esto es, lo que unos y otros personajes dicen en perspectivas múltiples y encontradas—, con el fin de llevar a cabo el desnudamiento integral de las conciencias. Según esto, el elemento político en *Muertes de perro* constituye tan sólo el marco —uno de los posibles marcos— dentro del cual se encuadra lo que es el principal objeto de la novela: presentación de la vida humana desde ciertos ángulos en busca de su sentido último *(Confrontaciones,* pp. 43-44).

Este descenso a las zonas más oscuras de las conciencias continúa en una novela que lleva el título revelador de *El fondo del vaso.* Se observará de paso que si *Muertes de perro* comienza implícitamente, por la referencia del título, ahí donde terminaba *El proceso, El fondo del vaso* remite a una de las escenas más negras y desesperadas de *Luces de Bohemia.* Indicaciones que, según técnica predilecta de Ayala, no necesitan ser captadas, pero que dan otra dimensión a la novela cuando son apreciadas.

Hay patentes diferencias estructurales entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso:* mientras que el cuerpo de la primera novela se halla distribuido en treinta secciones, separadas por una mera numeración, la segunda está claramente dividida en tres partes, entre las cuales existe un marcado contraste. Consta, en efecto, la primera de una serie de «capítulos» encabezados por un título que, conforme a antigua tradición literaria, es a la vez aclaratorio y sibilino («Muertos y vivos», «La bofetada», «Las bellezas», «Un fino obsequio», «La gestión oficiosa»). En la segunda parte, un crimen y la encuesta a que da lugar se narran a través de recortes de prensa. La tercera, por fin, es una especie de *lamento* pronunciado desde el fondo de una cárcel que lleva el simbólico nombre de «Miserere». La invención de este tríptico arquitectónico le permite a Ayala proseguir con la indagación comenzada en *Muertes de perro* —el buceo en lo más íntimo de las conciencias, como queda indicado— mediante nuevas formas narrativas.

El fondo del vaso se presenta expresamente como la contradicción voluntaria de *Muertes de perro,* es decir, de un libro que, en la ficción del autor, sólo era el bosquejo de otro libro que no llegó a escribirse. Con el nuevo narrador, situado en primer plano en la primera y en la tercera parte, hemos pasado del intelectual en muchos aspectos marginado que había sido el cronista del régimen dictatorial de Bocanegra, en *Muertes de perro,* a un hombre de negocios perfectamente integrado en la sociedad de aquella república bananera. Este, al principio, afirma que sólo le lleva a tomar la pluma y la palabra el deseo de reivindicar a Bocanegra y rechazar los escandalosos alegatos de su predecesor; pero quien, en realidad, lleva el juego —y la pluma— es otro profesional de las letras, un periodista que consigue engañar al aprendiz de escritor tanto en el terreno de la vida profesional como en el de la vida privada. En vez de llevarnos a respirar un aire más puro, el narrador de *El fondo del vaso* no tarda en hundirnos en un mundo más pestilencial, si cabe, que el de *Muertes de perro.* Con patente ironía de parte del autor, lo que se nos da como una refutación reproduce, acelerándolo y amplificándolo, el movimiento ya existente en la obra que sirve de punto de partida: o sea, en una y otra, los dos narradores parten de la idea de que van a hacer una labor de salubridad pública y terminan hurgando en un montón de basura. *El fondo del vaso* se distingue, sin embargo, por la rapidez con que se efectúa en esta novela el mencionado viraje, así como por su carácter radical. El análisis político, que ya en *Muertes de perro* pasaba a segundo plano, desaparece aquí casi por completo ante la presencia avasalladora y aplastante de un continuo chismorreo, con la consiguiente im-

presión, ya en la primera parte de la novela, de un *crescendo* hacia una mayor abyección y un absurdo más caótico.

Este descenso a capas de mayor abyección se intensifica con los recortes de prensa de la segunda parte. La parodia es una de las formas de expresión predilectas de Ayala y cobra en sus novelas aspectos que llegan a ser muy variados, pudiendo considerarse como uno de ellos el problema del uso constante de alusiones literarias al que se ha dedicado un valioso estudio monográfico. También he citado más arriba el ejemplo del prólogo de *Los usurpadores* que, a pesar del carácter de seriedad de la obra, ostenta rasgos inconfundiblemente paródicos; incluso puede darse un paso más y afirmar que la parodia asoma hasta en las mismas narraciones de la mencionada colección, con su solemnidad a veces un tanto aparatosa, aunque en este caso se trata, claro está, de una parodia que no alcanza a destruir el dramatismo de cada relato. Pero ha sido en los últimos quince años cuando se ha desarrollado plenamente esta vena paródica, al tomar Ayala expresamente y con frecuencia como modelo la prensa de gran tirada, con sus extravagantes títulos, pintorescos anuncios, cartas al director e inconfundible retórica. La fascinación que este modelo ha llegado a producirle radica en una convergencia de preocupaciones éticas y estéticas ya inmejorablemente sintetizadas en una novela de 1952, en que se confunden con el mismo núcleo argumental de una trama que nos presenta a un gran escritor en el momento en que descubre con asombro, por la curiosidad que despierta en él un «colega desconocido» (*El colega desconocido* es el título de la novela), zonas hasta entonces insospechadas de la actividad literaria:

> De modo que si antes había hecho caso omiso de todo el dilatado imperio de la necedad, donde triunfaba y se expandía, lozano, lo que él juzgaba nulo, en cambio durante esas semanas azarosas (...) se había dedicado a explorar los sectores y rincones del azorante imperio con preocupado interés (...).
>
> Las grandes ediciones y correspondientes ganancias de Alberto Stéfani —«el filósofo del corazón», según la gente le llamaba; y no había tardado mucho en averiguar Orozco por el mismo librero Santos, mediante un empeñado torneo de reticencias que, en su género, no era único Stéfani, ni tan siquiera el más favorecido del público—, el éxito, en fin, de esa laya de escritores, con ser sorprendente e indignante (...), ese éxito de librería constituía tan sólo un aspecto, y no demasiado saliente, de las actividades que se desenvuelven en el otro campo de las letras. Ahí estaban todavía los folletos, que Pepe había visto siempre (sin verlos) en los quioscos, y sobre cuyas tapas lustrosas lucían retratos de individuos policromados, relamidos y pretenciosos, caras cretinísimas de personajes que, sin duda al-

guna, eran mandarines de aquel imperio, famosos cual pueden serlo, dentro de sus fronteras, escritores lituanos o sirios de los que no tiene uno la menor noticia; ahí estaban las revistas ilustradas, las revistas cómicas, las revistas deportivas y hasta los mismos diarios de la tarde, con sus colaboradores permanentes, cuya firma llegaba a multitudes incalculables y era apreciada por ellas; ahí estaban esos poetas, dialoguistas, autores de *sketches*, que hacen vibrar diariamente el aire con sus emisiones radiales, suscitando las carcajadas o arrancando lágrimas y suspiros de infinita gente, los pergeñadores de novelas que apasionan y absorben y son el principal alimento para la fantasía de una inmensa cantidad de seres humanos, pendientes de aquellos destinos con los cuales —inconsistentes, fútiles y falsos— se identifican sin embargo... (*ONC*, p. 847).

Lo que precede, como en realidad el conjunto de la narración, no es más que una novelización de reflexiones fundamentales que Ayala ha consagrado a la novela y a la labor del novelista, íntimamente relacionadas con el fenómeno sociológico llamado por él el *destronamiento del vate,* y que corresponde a la pérdida de prestigio del escritor en amplios sectores de la opinión, con la consiguiente aparición de nuevos «monstruos sagrados»:

A mi entender, ese destronamiento del vate, y el predicamento nuevo, la gran popularidad de juglares varios: argumentistas, cineastas, y de ahí para abajo (...) está ligada a otro hecho, quizá no tan visible: el de que los géneros tradicionales han dejado de ser ya, quién sabe por cuántas razones, vehículos de expresión idóneos para los tiempos que vivimos, y eso tras haberse adaptado, desde aquella tradición de siglos, a las condiciones burguesas del XIX con una elasticidad que ahora, en el nuestro, parece haber llegado al límite (...) (*Los ensayos,* página 543).

En torno a ese límite de las posibilidades de un género en vías de agotamiento es por donde procura Ayala encontrar, como la mayoría de los creadores de hoy, un nuevo camino para la novela. Si, a pesar de su radical novedad, ciertos experimentos suyos pueden producir la impresión de un relativo clasicismo, sobre todo si se los compara con otros realizados en el mismo terreno, tal vez se deba atribuir al efecto de una mistificación superior que oculta con un aparente clasicismo, reivindicado no sin coquetería, lo novedoso de indagaciones que, sin afectar a veces el nivel superior de la novela, suponen un replanteo de raíz de su significado. Lo cierto es que sólo con mucho virtuosismo, y una fuerte dosis de ironía, puede establecerse un programa según el cual seguirle los pasos a Cervantes equivale a dejarse

guiar por modernas Ariadnas cuya afición al chismorreo cobra, de repente, una dimensión metafísica:

> Sí, así es; la dueña de casa que escucha con intensa participación emocional la novela de la radio; la mecanógrafa que devora infatigablemente la trama siempre repetida de la misma aventura en su revista semanal, y aun la vecina chismosa que se muere por averiguar vidas ajenas, están buscando la respuesta que ninguna autoridad fidedigna les ofrece hoy a aquella cuestión metafísica del destino humano.
>
> La buscan a su manera, a tientas, con patética ineptitud; pero con el certero instinto, sin embargo, de escrutar allí mismo donde Cervantes, desde la apertura de los tiempos modernos, había situado el arte de hacer novelas: en la conducta del prójimo, captada no por referencia a unas pautas dadas de antemano, sino en la intrincada textura de sus impulsos, motivaciones y consecuencias *(Los ensayos,* p. 551).

Indagar en lo patético de la ineptitud: he ahí lo que Ayala se ha propuesto, con creciente ahínco y profundidad, en la trayectoria que va de *La cabeza del cordero* a *El jardín de las delicias.* Lo que, a mi modo de ver, dota a las narraciones de la obra más reciente de la singular perfección que se les ha reconocido, se debe precisamente al equilibrio que en ellas se logra entre patetismo y sarcasmo, o sea, entre las dos vertientes entre las cuales oscilaban las obras anteriores. Ya se advertía en *Muertes de perro* la intención de dar mayor cabida a acentos patéticos que antes difícilmente llegaban a explayarse. A esta intención correspondía la inserción de fragmentos relativamente extensos dominados por una auténtica emoción: la carta de la viuda del senador Rosales o el diario íntimo de María Elena. Dichos fragmentos entraban en contraste con el resto de la obra, aun cuando no fuera más que por la calidad de los comentarios que inspiraban al personaje que los insertaba en su «crónica», pero ningún freno interno venía a contrarrestar el clima de emoción en ellas reinante. En *El fondo del vaso,* en cambio, se orientó Ayala hacia una solución que en cierto sentido prolongaba otros momentos de *Muertes de perro,* aquellos en que un personaje en muchos aspectos antipático se siente acongojado y sufre una depresión que llega a ser conmovedora. No es otro, en efecto, el sentido del largo «Miserere» con que se da fin a la obra. En este caso, sin embargo, no me parece que el efecto del contrapunto patético haya sido plenamente logrado: a pesar de las notas de sarcasmo, tan propias de Ayala, que tienden a frenarlo, o tal vez en razón de las mismas, hay momentos en que su intensidad se hace poco convincente y se resiente como una imposición del autor. Contrasta con esto la maravillosa sensación de libertad que producen los textos de *El jar-*

dín de las delicias, en que el contrapunto patético ya no corre a cargo de ningún personaje, sino que se remite al juego de textos de muy distinta índole y tonalidad. La combinación de emoción y sarcasmo alcanza aquí su máximo grado de abstracción y se revela por lo mismo de una eficacia mucho mayor.

Sería absurdo condensar en una fórmula, sea ésta la que sea, los logros de un novelista en su plenitud. Digamos que en su quehacer de los últimos veinte años, la indagación en torno a lo patético de la ineptitud, junto con las variaciones sobre temas escandalosos —eróticos o escatológicos— representa un papel preeminente.

Otro aspecto de lo que llamaré, a falta de mejor expresión, su combinatoria evolutiva, es el uso cada vez más complejo y más abundante que suele hacer de referencias culturales. El hecho de que se haya dedicado una monografía de más de trescientas páginas al papel que en su obra desempeñan las alusiones literarias indica de sobra las proporciones que el problema llega a alcanzar. Antes que saliese a la luz *El jardín de las delicias,* el texto en que con más complejidad y en forma más brillante había plasmado este aspecto del trabajo creativo de Ayala era indudablemente una novela de 1965, titulada *El rapto.*

Lo que, en efecto, distingue *El rapto* es que, además de la presencia paródica de recuerdos literarios en franco contraste con el contexto —en este caso, reminiscencias gongorinas y garcilasianas—, la misma estructura de la novela supone una reelaboración muy libre de temas cervantinos. Ahora bien, mientras que por el relieve que les da su carácter paródico, las referencias a Góngora y a Garcilaso difícilmente pasan inadvertidas, la misma libertad con que están adaptados y actualizados los temas cervantinos hizo que muchos, entre los primeros lectores, no captaran la alusión y que ésta sólo se impusiera como una evidencia con la intervención explicadora de un crítico. En esto difiere radicalmente *El rapto* de *El jardín de las delicias,* obra en la que, por carecer de la fuerte trabazón argumental de la que está libremente adaptada de fuentes cervantinas, las abundantes referencias, tanto pictóricas y musicales como literarias, se hallan deliberadamente destacadas, de modo que el conjunto que forman contribuye en cierto sentido a dotar la obra de una unidad arquitectónica específica.

El jardín de las delicias es, sin lugar a dudas, la obra más personal que ha escrito un autor tan poco propenso a la confidencia autobiográfica, aunque sus confidencias siguen apareciendo en ella velada e indirectamente. Ayala prosigue en los apólogos de este libro el trabajo de reflexión sobre la condición humana iniciado en sus obras anteriores y que en ésta cobra la forma de una especie de viaje de Gulliver

sentimental, en que Brobdingnag y Liliput estuviesen representados, respectivamente, por estilizaciones grotescas o elegíacas. En apoyo de las variaciones sobre estos temas es para lo que emplea, con una amplitud y una fantasía sin precedente en su obra, un repertorio cultural muy variado que la edición de Seix Barral se encarga de subrayar con el complemento de la imagen, al menos para aquellas referencias capaces de dar lugar al desarrollo de un comentario visual.

La primera y la más aparente de todas las referencias culturales es la que remite al famoso tríptico del Bosco, con el Paraíso a la derecha y el Infierno a la izquierda, y, en la obra de Ayala, a continuación de una sección titulada «Diablo mundo», otra que se titula «Días felices». Simplificando las cosas, por un lado la caricatura, por otro cierta idealización. Aunque algunos de los fragmentos de este *puzzle* eran inéditos, la mayor parte habían sido publicados separadamente entre 1964 y 1967 y, luego, reunidos en el volumen de las *Obras narrativas.* La innovación de *El jardín de las delicias,* además del aporte de las narraciones inéditas, estriba en el vigor con que el nuevo título destaca a un tiempo la cohesión de ambas partes y su carácter conflictivo. Dicha intención, claramente señalada por un título que abarca la totalidad de los apólogos apuntando sin embargo a la bipolaridad que los rige, es subrayada por el empleo, tanto en el prólogo como en el epílogo, de una misteriosa voz fuera de escena que se expresa en los dos registros, el sarcástico y el elegíaco, que dominan la obra. Esta voz misteriosa no es sino el último, el más abstracto y el más inmaterial de los disfraces ideados por Ayala para dirigirse al público en forma a la vez auténtica y mistificadora.

El prólogo evoca, a través de un hecho sacado de una crónica de sucesos, una trayectoria vital ejemplar, que no va de pañales a mortaja, según la bien conocida metáfora, sino de un cajón, que sirvió en este caso de cuna, a la guillotina. Volvemos a encontrar en este juego de substituciones la idea de una degradación general de los valores en el mundo contemporáneo; también se nos da en él una de las grandes líneas temáticas del libro, a saber, la visión contrastada de adolescencia y vejez, con el respectivo paso de la inocencia a la amargura engendrada por la culpa, temática a la que vendrá a sumarse la del Eros.

Una ojeada al índice de ilustraciones basta para que aparezca muy claramente la complementariedad bipolar que acabo de señalar: alternan, por ejemplo, en él la reproducción de la portada de la edición príncipe de los *Dialoghi di Amore,* de León Hebreo, un folio de la primera edición del *Diálogo entre el Amor y un viejo,* de Rodrigo Cota,

uno de los famosos esqueletos de Valdés Leal y la Primavera, de Boticelli, un fragmento del Juicio final y dos ángeles, el de Reims y otro de Bernini; junto con las ninfas y sátiros de Rubens, está el Macho cabrío de Goya, y frente a un San Jerónimo de Alonso Cano, unos viejos desdentados y tragones que corresponden al último período del arte goyesco. Queda patente, con esta incompleta enumeración, la atención preferente que el autor dedica a los temas de amor y muerte, de comienzo y fin de la vida humana, y a las repercusiones, tanto morales como metafísicas, que tiene este doble tema; también permite captar de inmediato la doble perspectiva, de grotesca deformación o visión idealizada, en que uno y otro tema son sucesiva y complementariamente enfocados. Juego de perspectivas en que las ilustraciones distan mucho de tener un papel secundario, puesto que en algunas ocasiones es francamente sarcástica la relación que une texto y comentario visual, como lo indicó el propio Ayala al señalar que los diálogos a cuyo propósito se traían a colación los *Diálogos de amor* de León Hebreo tenían muy poco que ver con la filosofía neoplatónica.

He dicho más arriba que, de todos los libros de Ayala, éste era, inconfundiblemente, el más personal. Creo que ha llegado el momento de justificar analíticamente esta afirmación, dado que el fenómeno no puede explicarse ingenuamente por un porcentaje mayor de recuerdos autobiográficos. Es en cambio un indicio revelador el que casi todos los fragmentos de *El jardín de las delicias* añadidos con posterioridad a 1967 —esto es, con posterioridad a la publicación del volumen de las *Obras narrativas*— pertenezcan a una corriente marcadamente nostálgica. No quiero decir con esto que ésta es la primera vez en que esa nostalgia llega a expresarse en la obra de Ayala. La ilusoria busca de un edén perdido era ya la que impulsaba al protagonista de su primera novela, cuando decidía abandonar Madrid y la vida corrompida de las grandes poblaciones, de cuyos habitantes se despedía con palabras que pueden aplicarse perfectamente a los personajes de «Diablo mundo»: «—¡Adiós, ciudad perversa! (...) Adiós, seres entecos, degenerados, cretinos...» *(ONC,* p. 263). Hasta una época relativamente reciente, sin embargo, sólo se daba libre paso a esa nostalgia a propósito de seres jóvenes, inexpertos e indefensos, que a menudo asociaban a la natural fragilidad de su condición la de víctima, como ocurre por ejemplo con algunos héroes infantiles o con delicados personajes femeninos (el pequeño Friaul o la joven esquiadora de «Erika ante el invierno», el niño prodigio de «El prodigio», o la María Elena de *Muertes de perro).* Las crisis por las que pasaban a veces los protagonistas masculinos no llegaban, en cambio, a ser plenamente patéticas: ni Tadeo Requena, ni el encarcelado del «Miserere» consiguen borrar, en

los momentos de depresión en que expresan su congoja, la impresión negativa con la que están asociados. Sólo la proximidad de la muerte parece dotar por fin a ciertos personajes masculinos de una fragilidad suficiente para que no desentonen en su boca acentos de un lirismo sincero.

Por paradójico que pueda parecer, es en una novela que llamó sobre todo la atención por su carácter escabroso, *El As de Bastos,* donde se inicia, con la celebración de los tristes amores entre viejos, esa fase de liberación de una corriente lírica hasta entonces sofocada, puesto que necesitaba, para expresarse, que estuvieran reunidas un determinado número de circunstancias atenuantes, como la de representar la única vía de escape de unos vencidos o la de hallarse frenada por un ligero énfasis o por el contrapunto del sarcasmo. Lo más novedoso de *El jardín de las delicias* me parece que es la amplitud que ha cobrado en esta obra ese lirismo en tono menor, teñido de melancolía. Aunque no está exclusivamente unido con la celebración de la senectud —una importante sección de «Días felices» abarca, por el contrario, narraciones en que está evocada la infancia— no cabe la menor duda de que tanto la amplitud como la fecundidad de esta nueva vena se deben al advenimiento de ese canto melancólico a la vida humana en el momento en que declina.

La atención que aquí me ha parecido conveniente dedicarle, en razón de su reciente desarrollo, no debe falsear la visión de conjunto de la obra. No escasean, en efecto, en los textos de «Días felices», ni los detalles escabrosos ni las notas de irrisión y sarcasmo, y aunque algunos acentos de tenue melancolía se abran paso, a veces, en las narraciones de «El diablo mundo», se ha exacerbado en ellas la corriente sarcástica de las obras anteriores. Ayala ha insistido, en una presentación de conjunto de los textos armónicamente dispares de *El jardín de las delicias,* en los recursos retóricos utilizados por él para crear esta impresión de contraste entre las dos partes del libro: seudo objetividad periodística y desaparición del narrador en la primera parte, uso sistemático del monólogo —a menudo dirigido a un o a una ausente— en la segunda. Resulta obvio que sólo el uso de estos recursos es el que dota los textos de ambas secciones de un tono a veces satírico y otras elegíaco. Es así como unos mismos temas, el de la muerte, de la vejez o de una larga convivencia marital pueden ser, y son en efecto, celebrados alternativamente dentro de la línea lírica que acabo de evocar o con el sarcasmo demoledor propio de «Diablo mundo». A la fluidez con que alternan temas y tonalidades se debe precisamente la singular densidad de unos textos por otra parte tan delicadamente estructurados.

El hablar de la última obra de un escritor consagrado como de una culminación suena con frecuencia a cliché. La unanimidad con que la crítica ha hablado en estos o en parecidos términos de *El jardín de las delicias* permite sin embargo suponer que, en este caso concreto, el cliché responde a la realidad. ¿A qué puede deberse esta impresión de madurez plenamente lograda? Sin duda a las condiciones que han hecho posible, con la aceptación de la vejez elevada al rango de tema, una difícil síntesis entre un aparente pesimismo y el optimismo radical de un romántico largamente reprimido.

MONIQUE JOLY, UNIVERSITÉ DE LILLE III.

Residence Marly
609, Bd. des Belles Portes
14 HEROVIL ST. CLAIR (Francia)

ESTUDIOS SOBRE ALGUNAS OBRAS NARRATIVAS

METAMORFOSIS DE UNA ANECDOTA: «INCIDENTE», DE FRANCISCO AYALA

(Un comentario de texto)

I. ANECDOTA VERANIEGA

De regreso de un viaje de vacaciones y ya acercándose septiembre, pasamos mi marido y yo unos días en Madrid para reunirnos con Francisco Ayala. Agradable encuentro de amigos, intercambio de anécdotas veraniegas y una buena cena por ahí. Lo que nos contó don Francisco sobre lo sucedido a una niña en las playas de Fuengirola nos impresionó, ¡pobre criatura! Días después, ya en Nueva York, me entregaba Ayala un relato al que ha titulado: *Incidente.*

«La plácida monotonía de estas vacaciones veraniegas, en las que cada día es tan parecido al anterior como cada ola a la que la ha precedido o la sigue hasta nuestros pies, no da mucho que contar. Todas las mañanas y todas las tardes nos regalan con la misma infalible hermosura. Y esta hermosura quieta nos invade, penetra dulcemente en nuestros miembros y nos hace olvidarnos de nosotros mismos: la pereza es un suavísimo, delicioso, veneno.

Y puesto que algo debo contarte, puesto que me has conminado a no limitarme y cumplir una vez más con la socorrida postal de siempre, te referiré un pequeño incidente del que casi fuimos testigos ayer en la playa: toda una sensación, en medio de tanto sosiego.

Aquí, en estas playas del sur —es sabido— nada llama la atención hoy en día. Nadie se vuelve a contemplar el cuerpo maravilloso de Venus surgiendo, en versiones diversas, del *mare nostrum,* ni desvía la vista de los cuerpos grotescos de obesidad o parálisis que con igual impudor se ostentan sobre el oro molido de las arenas. Así, apenas si nosotros habíamos reparado en un extraño ser que, cerca de la nuestra, vino a echarse en una de las colchonetas tendidas en fila frente al borde del agua. Ni siquiera la curiosidad de averiguar si era hombre o mujer ocupó mucho nuestra vaga imaginación. Con demasiada frecuencia suele presentarse ahora duda semejante, y no sólo por razón de la vestimenta unisex o de la licencia en arreglos capilares, sino aun por la indeterminación misma de las formas cor-

póreas exhibidas al desnudo. En este caso, la duda provenía más de lo encubierto que de lo visto. Una cabeza rasurada a navaja, unas facciones oscuras sobre las que relampagueaba una dentadura muy blanca y una mirada muy negra era todo cuanto sobresalía de la túnica color turquí que envolvía hasta los pies a la figura yacente. ¿Hombre o mujer? Poco importaba. Y ¿de dónde habría venido? Las playas estaban pobladas de extranjeros: escandinavos, británicos, holandeses, alemanes, mostraban en grados diferentes el proceso bronceador operado por el sol mediterráneo sobre la láctea blancura o el rosado jamón de York que su cutis traía del invierno nórdico. Esa cabeza rapada, ahí al lado nuestro y esa cara renegrida, ¿de dónde habría venido? Pero ¿qué podría importarnos ello? Bajo su toldo parecía reír extrañamente en la penumbra como un curioso animal encuevado, mientras que enfrente, a todo lo largo de la playa, rebrillaba la arena, refulgía el agua, saltaban sus espumas en oleadas sucesivas y alrededor de las corolas enormes de las sombrillas rojas, verdes, azules, amarillas, floreadas, festoneadas, se agrupaban los bañistas y jugaban, afanados con sus cubitos y palas, multitud de niños que sólo acaso levantaban la cabeza al oír el pregón del heladero vestido de blanco o de la vendedora de fruta con su canasta llena de cerezas, ciruelas y priscos, o bien acudían a recoger y coleccionar tapas de botella junto al bar de la caseta redonda donde bebían su cerveza, su whisky o su coca-cola algunos adultos oyendo sin escuchar la infatigable radio que tan pronto tocaba pasodobles y boleros como las quejumbres arábigas emitidas desde la próxima costa marroquí. ¿Provendría de Marruecos esa rara persona tendida cerca de nosotros con su cabeza mocha y la chilaba azul? ¡Quién sabe! Las horas muertas llevaba ahí, hablando entre dientes y riéndose (pero ¿qué otra cosa hacíamos nosotros mismos sino holgazanear también de la mañana a la noche?) cuando una preciosa niñita rubia se nos acercó y nos distrajo por un rato al mostrarnos las conchas y diminutas caracolas que había encontrado en la playa. No podíamos hablar con ella, no conocíamos su idioma, no entendíamos sus palabras; pero sí comunicábamos mediante la mímica del gesto, admirando con énfasis cada uno de los pequeños objetos que, entre sus deditos, presentaba a nuestra vista. Tenía unos ojos azules muy vivaces y rizoso el pelo en menudos caracolillos dorados, hija probablemente de alguna de aquellas nórdicas bañistas que se tostaban al sol.

De pronto nos sacó de nuestra distracción un cierto revuelo: oímos voces, gente que corría. Algo había ocurrido, sin duda, un poco más allá, junto a otro de los merenderos que, con sus banderolas

y musiquillas, se sucedían a lo largo de la playa. Levantamos la vista, medio incorporados ya. El extraño sujeto de la colchoneta vecina había desaparecido, pero al pronto no se nos pasó por la mente relacionar con su ausencia este revuelo producido más allá en el balneario. Pensamos en uno de tantos incidentes: siempre hay algún nadador inexperto a punto de ahogarse, alguna disputa sin consecuencias. O a lo mejor, nada de eso: quizá el gitano que, con un mono trepado al hombro o un cachorro de pantera en los brazos, solía recorrer los puestos invitando a los turistas a que se fotografiaran con sus animales, había aparecido trayendo algo nuevo que causaba expectación. Pero de pronto se oyó la sirena de una ambulancia y volvimos a nuestra primera conjetura: un nadador imprudente, un accidentado o acaso un enfermo repentino.

En fin, también nosotros nos levantamos y fuimos hacia el lugar donde se aglomeraba la gente. No era lejos, pero sobre la arena se anda despacio. Cuando llegamos, ya el motivo de la general excitación había desaparecido. En tanto nos acercábamos, otra vez había vuelto a oírse la sirena de la ambulancia y sólo encontramos al llegar los grupos que quedaban comentando el suceso. Inquirimos. Lo ocurrido era: que un hombre y una mujer —se nos dijo— habían reñido, hiriendo a un niño pequeño que se metió por en medio; que la pelea —se nos dijo— se había ocasionado cuando un veraneante intentó raptar a una criatura, arrancándola casi de los brazos maternos; que la niña (pues había sido una niña) herida (según otros, muerta) en la refriega era hija de una de las contendientes (ya que, al parecer, la riña fue entre dos mujeres); que la agresora (y, por los detalles con que nos la describían, pronto caímos en la cuenta de que lo había sido nuestra vecina de la colchoneta, aquella estantigua) había pedido prestado un cuchillo en el mostrador del restaurante, apuñalando con él a una niñita de pocos años; que la madre de la víctima, al ver cómo esa figura estrafalaria se apoderaba de la aterrorizada criatura, salió en persecución suya en seguida, aunque no pudo impedir que le clavara el cuchillo en el pecho...

En el periódico local hemos podido enterarnos hoy de más detalles quizá un poco menos imprecisos; entre otros, que la agresora —una demente, con toda seguridad, y tal vez drogada— había declarado a la policía mediante intérprete que, debiendo matar a alguien ese día, creyó —y se reía al decirlo— que en un niño le sería más fácil ejecutar su tarea. ¿Qué te parece? Este incidente da materia desde ayer a todas las ociosas conversaciones del balneario. Mientras saborean sus helados o beben sus refrescos, chicos y grandes lo comentan

interminable y repetidamente. En cuanto a la pequeña víctima, una encantadora nenita de cuatro años que estaba acompañada de sus padres y hermanos, continúa hospitalizada en estado comatoso, según la información del diario.»

II. A PROPOSITO DE «INCIDENTE»

¡Lo de Fuengirola! La anécdota veraniega cobraba nueva dimensión en la pluma del novelista. La breve narración me obligaba a volver sobre ella. A primera vista llamó mi atención de lectora la diferencia en la extensión de los párrafos, breves los dos primeros, muy extenso el tercero, y de nuevo relativamente breves los dos últimos. Tal combinación comunica una cadencia especial a la prosa imprimiendo al relato un logrado movimiento. Cuando estaba decididamente interesada y preocupada con la versión literaria del «incidente de Fuengirola», Ayala me hace llegar un par de páginas: *La invención literaria* (a propósito de *Incidente),* que serán publicadas en *Diálogos de México.* En estas páginas el novelista presenta unas reflexiones sobre la composición de su relato: «El verano pasado, entre junio y julio, estando con mi familia en la playa de Fuengirola, tuvo lugar allí, muy cerca de nosotros, un hecho de sangre que produjo conmoción entre los veraneantes. Me impresionó, como a todo el mundo, y pasados algunos días sentí deseos de darle al episodio forma literaria. Redacté el trabajo y le puse como título el de *Incidente.* Todos los detalles recogidos en esta página son reales. Quiero decir que para componerla no tuve necesidad de usar otros materiales, sino los ofrecidos por el acontecimiento mismo. Me bastaba con seleccionar aquellos que me parecían significativos y organizarlos dentro de una estructura coherente.» Declara que ha empleado en la construcción de su pieza literaria detalles recogidos directamente de la realidad y que la primera pregunta que se hiciera fue «¿cuál sería, ante todo, la mejor forma de presentarlo?». Pensó, refiere, darle forma de noticia (construcción ésta que ya antes ha empleado el autor: recordemos de su libro *El jardín de las delicias,* la sección titulada «Recortes del diario *Las Noticias,* de ayer», y noticias periodísticas aparecen también en *El fondo del vaso),* pero desistió porque «pronto caí en la cuenta de que esa forma lleva consigo implícito un elemento de sensacionalismo que subrayaría lo dramático del suceso referido; y eso contrariaba mi propósito de anegar en la trivialidad cotidiana un hecho que era en sí profundamente conmovedor y que, en efecto, me había conmovido mucho, a mí como a todos: de repente, inesperadamente,

sin causa ni motivo, en medio de un ambiente apacible, alguien viene y hunde un cuchillo en el pecho de una criaturita descuidada y feliz. La atroz absurdidad de este hecho requería que se lo colocara sobre un fondo de frívola distensión. Un relato de tipo periodístico hubiera aislado el suceso destacándolo hacia el primer plano. Para diluirlo, en cambio, dentro del ambiente despreocupado y festivo de un balneario apelé entonces a la forma epistolar».

Efectivamente, en el segundo párrafo de la narración, líneas 8 a 11, se hace explícita la forma epistolar: el texto pertenece a una carta. Conviene ahora que fijemos nuestra atención en el primer párrafo. Antes de decirnos que no quiere acudir a «la socorrida postal de siempre» para saludar al amigo o amiga lejanos, hace que nosotros, lectores, tomemos también parte en el *incidente* veraniego que se dispone a relatarnos. El oficio de narrador pasa a «nosotros». El espectáculo «nos» regala «todas las mañanas y todas las tardes». La hermosura «nos» invade, penetra en «nosotros» y, por último, «nos hace olvidarnos de nosotros mismos». ¿Quién cuenta lo sucedido? El autor y quienes con él están, alguien indeterminado, especie de *Jedermann* que, en definitiva, puede representar a toda la humanidad. Desde el comienzo, el narrador, como nosotros mismos, está complicado en el relato asumiendo, por otro lado, idéntica actitud que el lector: distancia, indiferencia. El ambiente del que nos hace participar el novelista está impregnado de pereza, ese «suavísimo, delicioso veneno». Sentimos la monotonía de las vacaciones veraniegas, «en las que cada día es tan parecido al anterior como cada ola a la que la ha precedido». ¿Cómo entonces logra captar nuestra atención?, ¿qué me lleva a seguir mi tarea de lectura en un texto que me invita a adoptar una postura de pereza, de indiferencia? Actitud contradictoria ésta, muy ayaliana —muy cervantina—. El autor se apoya en una frase contradictoria: dice al amigo que va a *contarle* aunque afirma que no hay «mucho que contar».

Las líneas 12 a 16 nos dan una artística y deliberadamente falsa impresión situacional. Se inicia el largo párrafo con una palabra precisa, exacta: «Aquí» y, de inmediato, con maestría muy propia del autor, el aquí queda por lo pronto impreciso. Playas del sur, ¿del sur de dónde? En la línea número 13 parece que vamos a salir de nuestra actitud indiferente. ¿Fijaremos acaso nuestra mirada en el maravilloso cuerpo de Venus que surge del *mare nostrum?* (1), ¿capta este cuerpo la atención de los bañistas? No; con igual indiferencia mira la gen-

(1) El «aquí» empieza a concretarse por vía incidental: estamos en una playa del Mediterráneo, en el sur de Europa, probablemente en España.

te, sin ver, los cuerpos grotescos, obesos o paralíticos. La sensación de indiferencia que logra comunicar el autor desde el primer párrafo no sólo se mantiene hasta el final de la obrita, sino que va creciendo hasta alcanzar un extremo dramático en el párrafo final. La línea 17 enfrenta al protagonista de *Incidente* con un «extraño ser». Ni siquiera sabe el narrador-lector si es hombre o mujer; ¿qué más da?; y, después de todo, hoy eso ¿a quién le interesa? (¿acaso no usamos deliberadamente ropas «unisex»?).

Ayala nos informa en su posterior reflexión sobre la invención literaria de haber descubierto luego de escribir su relato «algo que quizá a un crítico pueda parecerle obvio, pero que yo, el autor, he introducido ahí sin advertirlo; algo que alcancé por vía inconsciente o, si se prefiere, subconsciente, y es esto: que la figura de la agresora cumple, ni más ni menos, una personificación de la muerte». Este ser se nos presenta con la cabeza rasurada a navaja y unas facciones oscuras sobre las que relampaguea la mirada negra y una dentadura blanca, líneas 25 a 29. A mí me recuerda esto, en efecto, una estampa de la muerte escapada de un cuadro medieval o aquella figura grotesca de las *Tentaciones de San Antonio.* Narrador y lector ignoran el sexo y la procedencia del extraño personaje, pero de todas formas, «¿qué podría importarnos ello?». La figura, línea 28, aparece envuelta en una túnica color turquí. El color de la *chilaba,* si esta palabra no bastara por sí misma, cumple una doble función. Con la economía y sabia selección de vocabulario que caracteriza la etapa más reciente de la producción del novelista, «turquí» sirve para despertar en nosotros una asociación de ambiente que queda subrayada en la línea 49: «¿Provendría de Marruecos...?», y sirve además para dejar al personaje desdibujado, en tonos sombríos, sobre un fondo cromático muy brillante que nos impide al pronto identificarlo o identificarla. ¿Cómo destacar el «color turquí» dentro de un paisaje de mar y cielo que terminan por confundirse en un horizonte de azules infinitos? No obstante, allí, muy cerca de nosotros, está el «extraño ser». No se le podía distinguir bien, pero «bajo su toldo parecía reír extrañamente en la penumbra como un curioso animal encuevado». La imagen que en nosotros logra crear el novelista es de una eficacia increíble. El monstruo agazapado, encuevado, la risa extraña que parece recordarnos a la temida hiena que, según la creencia popular, ríe y se alimenta de carroña. ¿Qué hacen los bañistas ante la extraña figura?, ¿se preocupan?, ¿investigan? ¿Qué hacemos nosotros ante la posible amenaza de la muerte, el siniestro personaje a quien no podemos corporeizar, ese animal encuevado que tratamos de ignorar con indiferencia, pero

que sabemos bien que está ahí, esperando siempre? Hacemos lo mismo que los veraneantes, vivir, olvidados de ella: «a todo lo largo de la playa rebrillaba la arena, refulgía el agua, saltaban sus espumas en oleadas sucesivas y...», líneas 38 a 41. Ante la imagen de la muerte el bello espectáculo de color: rojo, verde, azul, amarillo, floreado; juegos, pregón del heladero, la vendedora de frutas, multitud de niños; y el párrafo cobra movimiento y la palabra, burilada por Ayala, nos transmite una contagiosa sensación de acción y vida. Niños que juegan, adultos que beben cerveza, whisky, coca-cola; y como música de fondo la «infatigable radio» tocaba pasodobles y boleros: el espectáculo de la vida presentado magistralmente a través de la lente de un fotógrafo único en un día cualquiera de un tedioso verano, líneas 42 a 49.

La radio traerá también a aquella playa las «quejumbres arábigas emitidas desde la próxima costa marroquí», y el breve e incidental apunte se asocia a los vocablos «chilaba» y «turquí» para situar ahora con exactitud geográfica la narración: estamos en la costa meridional de España. De nuevo el autor hace una alusión al siniestro e incorpóreo personaje a quien cubre la túnica azul: «las horas muertas llevaba ahí, hablando entre dientes y riéndose». El efecto que nos producen estas palabras queda momentánea y sabiamente interrumpido por el paréntesis que sigue, línea 52. La figura siniestra que empezaba a infundirnos desconfianza y hasta temor, en virtud de la pregunta directa del novelista, vuelve en cierta forma a confundirse con el resto de los veraneantes, a ser uno más entre tantos otros, porque «¿qué otra cosa hacíamos nosotros mismos sino holgazanear también de la mañana a la noche?». El extraño está tumbado sobre su colchoneta y nosotros, indiferentes, nos distraemos ahora con la presencia de una hermosa niña rubia que se empeña en «mostrarnos las conchas y diminutas caracolas», líneas 54 a 61. Nosotros, lectores-narradores, no podemos conversar con la niña; la criatura habla idioma diferente al nuestro, pero sí podemos «comunicarnos» con ella y esto es precisamente lo que logra el autor. Ayala consigue envolver la presencia de la niña en una atmósfera de ternura que, según él mismo, «de antemano concita una carga emocional destinada a recaer en seguida sobre la desconocida víctima de la agresión». ¿Qué papel cumple dentro del relato la niña de ojos azules y pelo rizoso en caracolillos dorados? ¿Qué relación existe entre esta niña y la criatura agredida? Ayala nos dice en su reflexión sobre la *Invención Literaria:* «Para salvar, pues, el anonimato y la indeterminación de la criatura agredida y al mismo tiempo dotarla, aunque fuera vicariamente, de la concreta

existencia de la corporeidad plástica que, por otro lado, es indispensable para lograr el pleno efecto literario, hice que entrara antes en escena otra niña cualquiera, dándole una presencia intensa ante nosotros.» Así es; la presencia de la niña cobra tal intensidad ante nosotros que obliga al lector a establecer con ella un lazo misterioso, íntimo, que sólo la buena obra de arte permite entablar entre el lector y un personaje de ficción.

De nuestra distracción nos saca el párrafo siguiente. El narrador, curioso, desea saber qué ha sucedido, levanta la vista, no llega a incorporarse del todo (tampoco nosotros logramos enterarnos del todo de lo que ha pasado). Algo ha sucedido, un incidente cualquiera, pensamos, y el párrafo iniciado con un «revuelo» que parece llevarnos hacia un *suspense,* se disuelve en puras conjeturas hasta hacernos regresar a una postura indolente preñada de indiferencia: un caso más, seguramente un suceso de balneario veraniego. Por último, el narrador termina yendo hacia donde va la gente, pero sin prisa, pues «sobre la arena se anda despacio». La frase logra detener el movimiento inicial del personaje-narrador y parece presentarnos la acción subsiguiente vista bajo el recurso de la cámara lenta. Cuando finalmente llega, «el motivo de la general excitación había desaparecido». La lentitud con que se mueve el personaje-narrador contrasta de modo formidable con el ruido aparatoso que por dos veces menciona el autor, la sirena de la ambulancia, y con el natural «revuelo»-acción que el suceso ha producido entre los bañistas. El *incidente,* el paso de la ambulancia, se suceden con velocidad vertiginosa. Ayala mueve los hilos del relato en dos tiempos distintos y contrastantes.

En el mismo párrafo el narrador se nos presenta alejado nuevamente del relato, volviendo a la posición indiferente del principio (de la que sólo salió por un período de tiempo muy breve: mientras jugaba con la niña rubia, y esto con el único propósito de implicar emocionalmente al lector). Pregunta qué ha ocurrido... En las líneas 83 a 97 se nos dan varias versiones del suceso. El narrador nos las transmite desde lejos; por dos veces leemos: «—se nos dijo—». El no aparece en ningún momento complicado personal o emocionalmente con el incidente: una niña ha sido agredida. Al concluir el párrafo el personaje-narrador recoge una última versión del hecho donde se nos informa de que «la figura estrafalaria» clavó un cuchillo en el pecho de una niña.

El animal encuevado atacó, la muerte hizo presa de la criatura. Al día siguiente, colocado el narrador en una posición aún más lejana en relación con los hechos (Ayala introduce ahora otro plano narra-

tivo y, al dar a su cuadrito nueva perspectiva, logra lo que el pintor con el claroscuro: introduce en la obra de arte una nueva dimensión), nos cuenta otros detalles «quizá un poco menos imprecisos», detalles que ha publicado el periódico local. (La noticia del periódico sirve, entre otras cosas, para apoyar aún más en la indiferencia que caracteriza a nuestra época. El narrador que, según nos cuenta en el segundo párrafo, ha sido «casi testigo» del incidente, se encuentra colocado a mayor distancia de los hechos que la impersonal página del diario local. Presenció sin ver —idéntica actitud asumen los adultos próximos a la caseta del bar: oyen, sin escuchar, la infatigable radio o miran también sin ver el cuerpo de Venus—.) Sabemos ahora que el extraño ser es una mujer y que ha declarado a la policía que ese día, justo ese día, debía «matar a alguien», líneas 92 a 102. En estos párrafos Ayala nos lleva con marcada lentitud al desenlace. Nos cuenta las conjeturas de los veraneantes; parece que la riña fue entre un hombre y una mujer, líneas 84-85 más tarde menciona a «las contendientes», con lo que sugiere la posibilidad de que la agresora fuera del sexo femenino, hasta que, finalmente, nos dice que fue una mujer: «nuestra vecina de la colchoneta», línea 92. A propósito del sexo del siniestro personaje comenta Ayala: «resulta ser una mujer (en español, la muerte pertenece al género femenino) (2), pero ello no se descubre a primera vista, pues en medio de tanto cuerpo desnudo su carnalidad, ya que no ausente como en el tradicional esqueleto, está oculta bajo una túnica». (Con idéntica lentitud que a la agresora, identifica a la víctima. Primero menciona que «un niño pequeño» está herido, luego una «criatura» fue raptada y, por último, que «había sido una niña».) En el párrafo final coloca el autor una breve pregunta dirigida a su corresponsal: «¿Qué te parece?» La pregunta, que en la supuesta carta queda sin respuesta y tiene el valor de un comentario, nos produce de inmediato la sensación de que con igual valor exclamativo se la han repetido, unos a otros, los veraneantes del lugar. El incidente, ya más lejano en el tiempo —ocurrió ayer—, ha dado materia a «todas las conversaciones del balneario». Todo el mundo mientras saborea su helado o bebe su refresco, se ocupa del caso, y las tres últimas líneas que se refieren a la «pequeña víctima» a la manera de las noticias leídas en el periódico o escuchadas de la radio o la televisión parecen inclinar una vez concluido el noticiario a extender maquinalmente la mano para apagar el aparato o abandonar el periódico porque mañana será otro día y nosotros, nosotros, tenemos que seguir viviendo.

---

(2) Gramaticalmente, en español —como en otras lenguas neolatinas—, la Muerte pertenece al género femenino, y la visualizamos como mujer. En inglés, *Death* es neutro; en alemán, *der Tod* es masculino.

III. ALGUNOS ASPECTOS DE LA «INVENCION LITERARIA»

El movimiento que Ayala logra en los párrafos de este relato es de una sorprendente perfección. En pocas líneas consigue hacernos pasar de un estado anímico al otro, apoyando constantemente su creación en una inteligente selección del vocabulario. En el tercer párrafo hay una artística acumulación de elementos varios, mientras que en el párrafo final se cierra el relato con una ausencia tal que nos comunica una casi desagradable sensación de vacío. Es de notar cómo en el párrafo tercero el autor logra transmitirnos sensaciones visuales. La línea 13 nos presenta, como quedó indicado, «el cuerpo maravilloso de Venus», luego brilla ante nosotros el «oro molido de las arenas» y, a medida que avanza el párrafo, crecen las sensaciones cromáticas: blanco, negro, rojo, verde, azul, amarillo; el heladero está vestido de «blanco», la vendedora de frutas lleva la canasta «llena de cerezas, ciruelas y priscos», los ojos de la niña son «azules», los caracolillos tienen tonos «dorados»... De pronto, el movimiento y riqueza cromática del párrafo cesan por encanto de la pluma del novelista y el cuadro queda estático. El siguiente párrafo, líneas 62 a 78, se inicia apelando a lo auditivo, pero no con la intensidad de los pasodobles, los boleros o las quejumbres arábigas. Ahora se nos hace difícil distinguir, el oído debe estar atento y el único movimiento que realmente percibimos es el de la mente del narrador-personaje. La acción quedó detenida y sólo nos llegan sus pensamientos.

El autor logra brindarnos en un cuadrito del siglo XX una recreación medieval de las asechanzas y triunfo de la muerte sobre la vida en el momento en que menos se la espera. Es el concepto y presentación clásicas de la muerte. Señala él mismo: «Tiene una risa siniestra y se mueve entre nosotros misteriosa, sinuosa y tácita, ignorada, sin que pueda predecirse por dónde va a atacar. Estamos descuidados, distraídos, felices; su amenazadora vecindad no nos espanta; cuando, de pronto...» Acerca de esta muerte de risa siniestra, de cabeza monda de cabellos como una calavera y que constituye, sin duda alguna, la figura central de su obrita, precisa el autor que «todos los hechos aducidos en el relato fueron tomados de la realidad, tal cual la experiencia me los había ofrecido, sin más alteración que la impuesta sobre ellos por su ingreso dentro de una estructura artística. Y esa mujer extraña que en dicha estructura asumirá la personificación de la muerte fue descrita por mí según apareció cierto día sobre la playa de Fuengirola, según pudimos en efecto verla moverse entre nosotros. Al caracterizarla no pensaba yo, no sabía que estaba pintando

una imagen de la muerte y que la pintaba con rasgos no muy distintos de los convencionales; que estaba escribiendo una alegoría —o parábola— del destino mortal de la Humanidad.» El novelista percibió *a posteriori* el «sentido profundo de su "poema"». El mismo se pregunta en su reflexión «¿cómo habrá sido posible que se me escapara antes de este instante?, ¿que lo haya expresado, y tan cabalmente, sin proponérmelo?». Misterio, diría yo, de la creación artística, de la alquimia poética, misterio siempre reptido y hasta explicable si establecemos a modo de ejemplo, entre el autor y su obra, la relación que existe entre nuestros sueños y los hechos reales (más o menos reales) de nuestra vida cotidiana. La Muerte de *Incidente* está pintada «con rasgos no muy distintos de los convencionales». A mí me recuerda la visión de la Muerte que nos ofrece Miguel Angel en *El juicio final* (3): la túnica que cubre el descarnado esqueleto, la cabeza rapada, la risa siniestra... La Muerte ataca silenciosamente, cuando menos la esperamos; «estamos descuidados, distraídos, felices; su amenazadora vecindad no nos espanta, cuando, de pronto...». Y, de nuevo, la imagen convencional de la Muerte —vienen a nosotros los conocidos versos—: «Recuerde el alma dormida, / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando, ...» La sigilosa omnipresencia de la Muerte está también indicada por el autor en la figura del gitano que acaso lleve «un cachorro de pantera en los brazos». La imagen de la Muerte quedó sutilmente sugerida desde la primera vez que nos acercamos al personaje central de la narración; recordemos que el autor nos la presenta como una «figura yacente» y que en esa postura queda a nuestro lado, siempre inmóvil —sólo los ojos de mirada muy negra y la boca sonriente de dentadura muy blanca nos dan la sensación de estar dotados de cierto movimiento—. Casi confiados en esa actitud estática nos alejamos o, mejor, nos descuidamos y, entonces, la colchoneta vecina queda vacía... El ruido de la ambulancia invade el párrafo y repentinamente tenemos conciencia de que algo grave sucedió mientras nosotros, «distraídos», jugábamos con una niña. El hecho de que la víctima fuera una niña acentúa todavía el absurdo de la amenaza mortal, que descarga también a veces sobre quien todavía no ha vivido los días de su vida. La presencia de la Muerte está también subrayada en el juego de los niños en la playa «afanados con sus cubitos y palas». ¿Cómo no recordar de inmediato las escenas comunes y repetidas de los niños en la arena, enterrando y desenterrando? Sutiles, sabias conexiones que establece el novelista. La pieza de Ayala, si bien presenta un caso único,

---

(3) Miguel Angel, detalle de *El Juicio Final*, Museo Vaticano.

que presenciamos lector y narrador, apunta por otro lado a una ininterrumpida cadena de incidentes idénticos a éste; al constante ataque de la Muerte: las olas saltan «en oleadas sucesivas», los merenderos, más o menos parecidos, «se sucedían a lo largo de la playa», y la imagen repetitiva del círculo se hace presente en «la caseta redonda» del bar, a donde acudían todos los veraneantes.

La Muerte, imagen tradicional por un lado, queda enmarcada, como antes señalamos, en un ambiente muy siglo XX, mejor aún, muy de nuestra década de los años setenta. Ayala logra otra vez, y ahora en una nueva dirección, la hazaña literaria de presentar una imagen clásica en un ambiente actual. (De esta veta de su producción literaria podemos encontrar registros —entendiendo el vocablo en su sentido musical—, en otro plano y con muy diferente intención estética, en *El diálogo entre el amor y un viejo, Fragancia de jazmines* y *El rapto* (4). Muy de nuestros días es la vestimenta «unisex»; el afluir turístico de extranjeros a las playas españolas del Mediterráneo —turistas de todas partes del mundo, aunque su presencia mayoritaria queda indicada porque sus cuerpos tienen el color rosado del «jamón de York»—; gente que bebe «whisky» o «coca-cola»; la presunta asesina, que está probablemente bajo el influjo de «drogas»; pero, sobre todo, cabe destacar como muy de nuestra época la atmósfera en que el novelista envuelve el relato: indiferencia. Indiferencia del hombre, desgano y hasta un poco de hastío por todo. Nos alejamos del relato turbados, intranquilos. El periódico podemos tirarlo, el noticiario apagarlo, pero el *Incidente* de Ayala se nos queda dentro, y nos produce no sé yo qué tristeza o desasosiego. ¿Por qué? La anécdota que sirvió de base al novelista puede ser, y seguramente es, muy real (él señaló «Todos los detalles recogidos en esa página son reales»); ahora bien, Ayala nos la presenta —y ésta es la diferencia— transformada en un poema.

Incidente sería una buena respuesta para quienes piensan que el valor de la narración depende de los materiales empleados por el autor. Ayala nos dijo que primero pensó darle a su obra forma de noticia periodística, pero que cambió de idea. Se aparta el novelista de la línea técnica literaria de la noticia periodística que ya empleara antes, y adopta aquí la forma y el tono, «casual» en apariencia, de una carta amistosa. *Incidente* parece ser una de esas cosillas que cualquier ocioso escribe para entretenerse, fácil a simple vista y, no obstante, tiene toda la elaboración literaria que hemos subrayado. Este tono que quizá no conozca todavía la mayoría de sus lectores, se encuentra ya en

---

(4) Francisco Ayala: *El rapto, Fragancia de jazmines, Diálogo entre el amor y un viejo*, edición de Estelle Irizarry, Barcelona, Edit. Labor, 1974.

otras obritas de su etapa más reciente, aún no recogidas en libro. Podría citar por ejemplo «Una mañana en Sicilia», publicada en *La Nación,* de Buenos Aires (5).

IV. LOS «NUEVOS» MINIRRELATOS

A propósito de *Incidente,* mi posición de estudiosa de la obra de Ayala me ha llevado a varias consideraciones. A medida que iba teniendo acceso a esas páginas breves, minirretratos de tono casual, todos muy en concordancia con el mundo que nos rodea, me decía: don Francisco adopta una nueva línea creativa dentro de su narrativa. Estos escritos están, por supuesto, relacionados con todas las etapas de su creación anterior, pero son, sin lugar a dudas, algo distinto. Estas afirmaciones que me hacía a mí misma, contradecían por otro lado mi convicción de que en la obra ayaliana se ha mantenido una constante casi invariable a partir de su primera novela de 1925, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu.* No quiero decir con ello que su narrativa de los años setenta sea idéntica, pongamos por caso, a su obras de vanguardia; todo lo contrario. Su papel de novelista, que da testimonio del mundo en que le ha tocado vivir —y Francisco Ayala no sólo ha vivido para suerte y regalo de todos (cumplió ya setenta años), sino que durante ese período ha pasado por trascendentales acontecimientos históricos, europeos y americanos, capaces de enriquecer al máximo la experiencia de su vivir—, nos ofrece hoy una obra que cambia las relaciones entre realidad y ficción dentro de la literatura de lengua española. Este autor nos ha ido acercando paulatinamente y cada vez con mayor profundidad (estudiemos cuidadosamente la página de *Incidente),* a una nueva forma de encarar literariamente la realidad, que se nos presenta en modo muy directo, actual, y sin embargo envuelta en resonancias clásicas —como en esa bella alegoría o parábola sobre «el destino mortal de la Humanidad» que acabamos de leer—, y de esta forma pasa a ser no muy de hoy, sino de ayer, de mañana. ¿Cómo si no podríamos explicar que *La cabeza del cordero,* del año cuarenta y nueve, «libro que se ocupa de la guerra civil española», haya sido resistido hasta el punto en que hubimos de esperar el año setenta y cinco para que la obra pudiese realmente difundirse en España y ahora sea leída con avidez? En verdad este libro trata de la guerra civil española, pero, en el fondo, de todas las guerras pasadas y venideras...

(5) Francisco Ayala: «Una mañana en Sicilia», *La Nación,* Buenos Aires, domingo 26 de noviembre de 1972, pp. 1 y 2.

¿Será éste el «realismo alusivo» de que habla Gonzalo Sobejano en un trabajo reciente sobre Francisco Ayala y Max Aub? (6).

Quería ver yo en esa relación o distancia nueva entre la realidad y la ficcionalización de la misma un rasgo acentuado en los recientes «minirrelatos» de Ayala, cuando me sorprende la noticia, que él me comunica amistosamente, de haber hallado, revolviendo viejos papeles, algunas notas redactadas en la década de 1940, cuando él vivía en Buenos Aires, y no destinadas entonces a la publicación, que presentan una íntima similitud con sus escritos últimos. Véase, por ejemplo, ésta, fechada el 17 de septiembre de 1948:

LA LUCHA CONTRA EL FASCISMO

Hoy, la Editorial Losada ofrecía un banquete a Juan Ramón Jiménez. Alrededor de su barba se congregó el surtido habitual: unas cincuenta personas, cuyo contacto tenía que producir a la postre un precipitado miserable. Pero estábamos en el comienzo, y aún imponía el poeta su triste dignidad a la mesa, cuando, por encima de ella, me alargó Saint-Jean una foto, explicándome sin soltarla todavía que cierto marino conocido suyo, a la hora de la liberación presente en París, había podido registrar ahí el vejamen infligido a la amante de Otto Abetz (Corina Luchaire, creo; una artista) por una multitud que, no satisfecha con raparle la cabeza, la desnudó en mitad de la calle, y hasta la hubiera linchado sin la intervención de los soldados norteamericanos. Dos de ellos, en efecto, aparecían en la foto, descompuestos y gritones, llenos de risa, sosteniendo por las axilas a una mujer en cueros vivos cuyo único adorno capilar era el que negreaba con abundancia en el bajo vientre; su cabeza pelona se vuelve, airada, contra el barullo de mujeres y chiquillería aglomerados a sus espaldas.

«¿Eh? ¿Qué le parece?», me pregunta el señor Saint-Jean con los ojillos relucientes en medio de su cara abotargada. (Este bueno de Saint-Jean es un liquidador de averías marítimas, y síndico de la Editorial Losada, S. A.; comilón y bebedor, *gourmand, gourmet* y *bon-vivant).* La foto pasó luego de mano en mano en ese rincón de la mesa. Y yo, como no dije entonces lo que me parecía, y contesté con preguntas, quiero reseñar ahora mi impresión. Por lo pronto, suscitó en mi memoria los noticiarios del final de la guerra, donde se exhibía con regocijo la operación de trasquilar a las «colaboracionistas» francesas (¡qué putas!) al tiempo que, con no menor complacencia y para edificante contraste, se mostraba el recibimiento que las patriotas, abrazándose a los soldados americanos, tributaban a las fuerzas libertadoras. Después acudieron al recuerdo otros muchos noticiarios de guerra, que proponían a la

(6) Gonzalo Sobejano: «Observaciones sobre la lengua de dos novelistas de la emigración: Max Aub y Francisco Ayala», *Diálogos*, México, núm. 5, septiembre-octubre 1975. páginas 27-30.

indignación las atrocidades del adversario, y alardeaban de las propias... Nunca olvidaré aquél donde se veía quemar vivo a un gordo japonés, perseguido por el chorro implacable de un lanzallamas. Mi hija, a quien yo había convidado al cine —era esto una hermosa tarde diáfana de 1945 en Río de Janeiro—, dio un grito de espanto y rompió a llorar, tapándose los ojos con una mano, a la vez que con la otra me oprimía el brazo.

El tono, el lenguaje y aun el estilo están —como puede apreciarse— en perfecta armonía con sus obras de hoy, aun cuando refleja una distinta coyuntura histórica. La diferencia no está en el argumento y materiales empleados por el autor. La extraña mujer de *Incidente,* vestida muy al uso de hoy, loca o drogada —tan actual que su figura no llamaría la atención en ningún balneario de moda—, es, inesperadamente, una estampa clásica o convencional de la Muerte. Otra muestra: *El ratón y el gato; la paloma y el gavilán,* nota escrita también en la Argentina —el 30 de septiembre de 1949—, ¿no continúa teniendo hoy un valor de total actualidad?

EL RATON Y EL GATO; LA PALOMA Y EL GAVILAN

Ayer estaba yo con Baudizzone —¡qué buen hombre este Baudizzone!—; estábamos los dos, a la mañana, en el café Boston, y el mozo, mientras esperaba nuestra orden, tenía clavada la vista sobre el suelo, a dos metros de nosotros: bajo una silla, un gato se distraía, displicente, con un ratón... Quien nunca haya visto semejante escena, difícil es que la imagine. Yo la había visto cuando tenía unos doce años, o trece, todavía en Granada, y nunca la olvidaré. Esta era la segunda vez. Estaban juntos y, por momentos, parecían ignorarse, desentendidos el uno del otro. «¡Cómo le palpitaría el corazón a ese pobre animalucho!», le dije a Baudizzone. Habíamos estado comentando el carácter de estos nuestros tiempos de interrogatorios y torturas, de policía omnipotente y omnipresente. El me contestó, pálido: «¡Dios nos libre de vernos en una cosa así!»

Mientras escribo esto, estoy oyendo por la radio un «carnavalito», y su música es la misma, casi, de otro que vi bailar no hace mucho, en casa de unos alemanes, a un grupo de estudiantes aficionados al folklore indígena. Era una danza del altiplano que mimaba —con qué emocionante eficacia— la persecución de un pájaro por un ave de presa. El hombre, con su gran poncho; la mujer, con su ponchito, imitaban los movimientos del baile —cualquiera sabe hasta qué punto totémico— los de uno y otro pájaros, cerniéndose en el aire, hasta que las alas del gavilán cubrían a la paloma, y ésta, una chiquilla encantadora, doblaba la cabeza graciosamente y cesaba el tambor, y cesaba la quena.

V. CONCLUSION

Francisco Ayala es un escritor al que no podemos aplicarle los rótulos convencionales de la crítica literaria. Cuando un novelista de su calidad pasa los setenta años, el crítico acostumbra repasar sus páginas iniciales comparándolas con su obra más reciente para dictaminar sobre su posible deterioro ideológico si no estilístico. Este fenómeno que se da ciertamente en muchos autores, no ocurre en la novelística de Ayala, cuya producción, al pasar los años, muestra una creciente seguridad creativa. No quiero dejar de anotar que este hecho es siempre modificable. Estamos ante la obra narrativa de un autor vivo y en plena actividad; es, pues, posible que nuevos giros técnico-literarios o modificaciones del pensamiento, queden aún por verse en la obra de Francisco Ayala. Lo que nos interesa subrayar es que sus más recientes desarrollos estaban ya secretamente preludiados en aquellas notas de hace un cuarto de siglo. Y esta continuidad íntima, subterránea, en lo que se refiere a la técnica de aproximación a la realidad está sustentada por una continuidad muy firme en la actitud del hombre frente al mundo; una actitud que se ha insistido, quizá con razón, en calificar de humanista, pero yo prefiero caracterizar como un humanismo liberal.

ROSARIO HIRIART

134 Popham Road
SCARSDALE. N. Y. 10583
USA

LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL DE «EL JARDIN DE LAS DELICIAS» VISTA A TRAVES DE DOS DE SUS PIEZAS

Bajo su aparente sencillez, *El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala, es una obra de estructura sumamente compleja. Según procuro mostrarlo en un detallado estudio, todavía inédito, esa estructura es básicamente dual, dualidad que se manifiesta de diversas maneras. En el nivel más superficial puede advertirse en la contraposición de las dos partes del libro, «Diablo mundo» y «Días felices»; pero debajo de ella se descubre otra dualidad más profunda, constituida por el contraste entre la línea de la duración en el tiempo y las diversas recurrencias sobrepuestas a esta línea con una gran diversidad de enfoques y de tonalidades.

Ya en la introducción a «Recortes del diario *Las noticias*, de ayer» (que es también introducción al libro entero), la tensión entre el pasado, el presente y el futuro se revela con toda claridad. Esta introducción debe ser relacionada inmediatamente con las palabras que cierran el libro y que bien podemos calificar de epílogo. Una y otra se distinguen del resto por estar impresos en letra bastardilla; y en ambos el autor habla directamente a sus lectores desde el momento presente en que escribe: el epílogo está fechado «Chicago, 28 de abril de 1971», y la introducción, sin duda redactada después de compuesto el volumen, se refiere a un suceso del que informaron los periódicos de París en 1921, y desde el cual se dice que «Ha pasado medio siglo», esto es, exactamente los cincuenta años anteriores a la fecha mencionada, cuando Ayala está escribiendo. El suceso en cuestión es un asalto al tren de Marsella, a consecuencia del cual fue guillotinado un tal Mécislas Charrier. Nuestro autor lo ha recogido de los *Souvenirs sans fin*, del poeta surrealista André Salmon, quien había asistido al proceso por razón de su antigua amistad con el padre del reo, el pintoresco escritor polaco Mécislas Golberg. De éste traza Salmon una semblanza y da noticia del nacimiento de su hijo, con lo cual vuelve a producirse en la introducción una nueva apertura hacia el pasado.

Parece sugerir Ayala con ello que el tiempo implacable puede recorrerse a la inversa, recuperando el pasado por la memoria. En este caso el «presente» es el de la fecha señalada: la de la primera edición del libro. Ese presente, sin embargo, como todo «presente», está lanzado hacia el futuro —un futuro que hoy ha llegado a ser ya a su vez un pasado: la vida vivida entre tanto por el escritor.

Dentro de la línea del tiempo, que en esta obra se tiende entre la introducción y el epílogo con una creación literaria que incorpora las experiencias vivas del narrador, encontraremos un sinnúmero de recurrencias: situaciones y temas reiterados de manera tal que cada uno adquiere en su momento individualidad propia, dándose así a entender que, si hay repetición en las realidades del mundo, cada uno de los momentos es único, sin embargo. Refiriéndose a esto, ha dicho el autor que en *El jardín de las delicias* «hay un continuo entrecruzamiento temático a través de las distintas secciones y piezas que integran el libro» (1). Esta frase parece indicar que tal entrecruzamiento va mucho más allá del obvio contraste de tono y enfoque ofrecido por las dos partes principales de la obra, y que puede hallarse también dentro de cada una de las partes. En efecto, veremos en seguida que así ocurre.

Para un entendimiento adecuado de la básica estructura dual del libro y una comprensión de su originalidad es necesario tener en cuenta lo siguiente: *Primero,* que *El jardín de las delicias* refleja en dos maneras a la vez distintas y complementarias la «vida» de Francisco Ayala. Por un lado, «Días felices» presenta un desarrollo lineal —desde la infancia a la vejez— cuya tonalidad subjetiva permite considerar esta parte como una autobiografía imaginaria, y por otro lado, la diversidad de recursos técnicos y de enfoque de la obra en su conjunto, donde se incluyen también recortes imaginarios de prensa y escenas dialogadas, presenta una amplia gama estética que podría verse como un muestrario del arte narrativo del Ayala maduro, arte que a su vez refleja en otro aspecto la vida del escritor. Es lo que él quiere significar cuando en el epílogo dice que, pese a la diversidad del libro, éste arroja «una imagen única» que es la suya. Y *segundo* (observación que debe conectarse con la anterior), se trata de un libro fundamentalmente «abierto», y ello por varias razones: ante todo, porque el autor podría siempre, mientras viva, añadir todavía algo a su «autobiografía imaginaria» desde un nuevo «presente». De hecho, el epílogo apunta en 1971 hacia un futuro en que alguien —él mismo, o cualquiera de nosotros, o la lectora específica a quien está dirigido esa especie de *envoi*— vuelva a tomar en sus manos el libro

---

(1) «Presentación de un libro nuevo», en *Confrontaciones,* Barcelona, 1972, p. 132.

para leerlo. Puesto que la línea del tiempo corre por el presente desde el pasado hacia el futuro, siempre cabe registrar su paso en nuevas adiciones al libro. Pero éste queda abierto también por otra razón: dado que sus piezas, combinadas—se dice en el epílogo— «como los trozos de un espejo roto», implican recurrencias, las posibilidades de otras reiteraciones, de nuevas variaciones sobre el mismo tema, son infinitas. De todo esto se desprende con evidencia que *El jardín de las delicias,* siendo como es una obra orgánica, podría, sin embargo, acoger perfectamente en alguna edición futura otras nuevas piezas compuestas por el autor.

A continuación vamos a examinar dos de las que actualmente se encuentran en «Días felices» y que, relacionadas entre sí de un modo muy particular, permiten mostrar con su ejemplo cómo funcionan las interrelaciones que constituyen la estructura básica del libro, a fin de señalar luego el modo en que ellas se integran dentro de la totalidad.

Se trata de dos breves piezas líricas, «El ángel de Bernini, mi ángel» y «Más sobre ángeles», centradas alrededor de una de las estatuas esculpidas por Bernini. De cuatro párrafos cada una y de casi igual extensión, están escritas en primera persona y tienen como tema sendos momentos de emoción amorosa rememorados por el narrador, en los cuales concurren dos motivos principales de «Días felices»: el del «amor sagrado y amor profano» (recuérdese que una de sus últimas piezas lleva este título) y el de la conexión entre la vida y el arte. Al considerar la doble relación en que se encuentran ambos escritos, señalaremos tanto sus semejanzas como sus diferencias fundamentales.

Según ya quedó sugerido, entre las dos piezas hay bastantes recurrencias, pero, pese a éstas, cada una de ellas representará a su vez un momento único en la «autobiografía imaginaria» del narrador. Para empezar, notemos que se parecen tanto por su tema como también por su tono lírico. En «El ángel de Bernini», el autor recuerda un amorío «en ciudad tan lejana de Roma» con una mujer en cuyo cuerpo y mirada ha reconocido él los del Angel de la Pasión (una de las estatuas en el Ponte Sant'Angelo, de Roma, que desde hacía años anhelaba poder tocar). Dentro de esta relación amorosa evoca una escena íntima durante la cual declara a esa muchacha —quien no muestra mucho interés en ello— su parecido con la obra de arte. Por su parte, ella, antes de dormirse, reza una oración al ángel de la guarda, pidiendo al narrador que la repita. En «Más sobre ángeles» tenemos otro tipo de confrontación entre el ángel de Bernini y una mujer: esta vez el escritor recuerda un momento específico dentro de una larga relación amorosa —que se extiende por la segunda mitad

de «Días felices»— con la misma mujer a quien se dirigirá en el epílogo. En esta escena, dentro de la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte, en Roma, el narrador la enfrenta con el original de la estatua antes referida (indicando sólo aquí que la del puente es una copia), y la invita a participar en su propio goce estético, al mismo tiempo que ella, que antes había leído «El ángel de Bernini», reacciona a esta sorpresa, con lo que él interpreta como «una inflexión de queja, de dulce reproche».

En la primera de dichas piezas el autor presenta un amor transitorio y más bien sensual, mientras que en la segunda tenemos una relación duradera de raíz espiritual. En aquélla, como había observado su compañera de la escena en la iglesia romana, lo que de veras le interesaba a él era «el ángel de piedra, y no la mujer»; en esta última, en cambio, se sirve de la escultura para provocar una reacción viva en su amiga. Aún refuerza este contraste de interés entre la belleza exterior y la interior el hecho de que en la primera escena el autor suscita el recuerdo de la estatua (recuérdese que no es la original) al aire libre en una atmósfera de luz radiante, mientras que en la segunda todo tiene lugar dentro de un ambiente cerrado de suave penumbra. Aunque en ambas sea lírico el tono, ese lirismo presenta matices diferentes, pues en «El ángel de Bernini» se nota una leve ironía melancólica (la mujer está vista desde fuera y desde arriba; en «Más sobre ángeles» hay una sinceridad emocionada que viene del deseo de compenetración total). La diferencia de la relación entre el narrador y las dos mujeres se advierte también en el punto de vista adoptado: aunque una y otra piezas están escritas en primera persona, la primera se dirige a un lector impersonal, mientras que la segunda tiene como destinataria formal a la mujer que participa en la escena. También cabe notar que en ambos escritos el narrador nos comunica su propia soledad existencial, otra vez con una fundamental diferencia: en el primer caso está, por su propia cuenta, completamente separado de la mujer en cuestión; en el segundo revela un deseo de comunicarse con su compañera, de hacerla participar en su entusiasmo estético, y se queda en la duda de si ha hecho bien en suscitar la experiencia, pues es la mujer, en su reacción inicial («Muy tuyo es el haberme traído así, sin advertírmelo antes», le había dicho después de un largo silencio), quien establece una distancia entre los dos, frustrando de ese modo la anhelada compenetración.

Un análisis del motivo «amor sagrado y amor profano» en ambas piezas resultará sumamente revelador para nuestra comparación. Recordemos en primer lugar que en «Días felices» abundan los símbo-

los e imágenes religiosos, como lo ha observado muy bien Emilio Orozco en su largo estudio de *El jardín de las delicias* (2). Mediante esa simbología, la imagen del ángel adquiere un valor nuevo en la proyección de la segunda parte del libro hacia una estructura trascendente. En efecto, la pieza antes mencionada, que lleva por título «Amor sagrado y amor profano», y que sigue de cerca a «Más sobre ángeles», ofrece toda una galería de ángeles, presentados con cierta intencionada ambigüedad. En este breve escrito, que expresa resignación y, a pesar de su sentimiento apacible, también soledad, el narrador se coloca en un «equilibrio tenso», resultado de «la milagrosa suspensión de una lucha larguísima y atroz con el ángel, súbitamente resuelta en abrazo de amor infinito». Lo que a continuación se sugiere es que, por último, en su vejez, el narrador ha resuelto el conflicto interior entre el amor carnal y el espiritual. Podríamos decir, pues, que estos dos tipos de amor están simbolizados por los dos ángeles de Bernini —la copia y el original— y reflejados en una y otra mujeres.

En «El ángel de Bernini» la mezcla de amor profano y amor sagrado está tratada de una manera sumamente irónica que subraya el aspecto *carnal* de la relación: el narrador presenta esta pasión física por medio de términos religiosos que culminan con el presente regalado a la mujer al despedirse de ella: «una cruz para memoria de nuestra pasión», lo cual confirma el dualismo de la pieza. El ángel esculpido era, como se recordará, el de la Pasión —un ángel que recoge y lleva entre sus manos los clavos de Jesucristo y su corona de espinas—; pero la *pasión* a que se refiere el autor había sido cosa física, no religiosa. Sin embargo, y visto dentro de la terminología cristiana, esta cruz puede simbolizar también la *muerte* de la relación entre los dos, pues se separan para siempre. Debe notarse a la vez que, si bien él, desligado de la mujer, se imagina a sí mismo volviendo de nuevo a Roma como antes para contemplar «aquella faz resplandeciente que no alcanzan a acariciar mis manos», todo será, no obstante, muy distinto ahora, puesto que ya la ha poseído. En términos religiosos, Cristo vivió y murió, y esa breve vida lo cambió todo. Este posible nivel de interpretación queda autorizado por el hecho de que la aparición de esta muchacha en la vida del narrador se describe como la «encarnación humana» de alguien que el artista «había adivinado y profetizado» y le «había anunciado» a él. Desde este punto de vista, todos sus anteriores viajes a Roma,

(2) «Una introducción a *El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala. Sobre manierismo y barroco en la narrativa contemporánea», en el volumen colectivo *Novela y novelistas* (Reunión de Málaga, 1972), Málaga, 1973, pp. 253-319.

durante los cuales nunca había dejado de visitar la estatua del puente, pueden considerarse como peregrinaciones previas al acontecimiento. Esta compleja y ambigua interpenetración de lo sagrado y lo profano está acentuada por el posesivo del título, «*mi* ángel», pues no se sabe a cuál de los dos se refiere: si a la muchacha o a la escultura.

En el tercer párrafo de esta pieza encontramos, además, otro aspecto muy conmovedor del motivo en cuestión: uno que sugiere toda la inocencia de la juventud y también, por extensión, del Niño Jesús. Es cuando la muchacha reza su oración al ángel de la guarda y el narrador debe repetirla: un momento de religiosidad infantil lleno de pureza en el que ella, que no había mostrado ningún interés por su presunta asociación con la obra de Bernini, entra momentáneamente y por sí misma en la comunidad de lo angélico. En este instante, cuando reza al ángel protector de la vida, está captada con perfección la esencia de lo vital: una existencia muy breve dentro de la eternidad; y su promesa de besar la cruz que él le ha regalado «cada noche después de invocar al ángel de la guarda» expresa toda la hermosura y la fragilidad de este equilibrio entre la vida humana y la muerte que a todos nos espera.

En «Más sobre ángeles», el tono de sinceridad emocional acentúa el aspecto *espiritual* de la dualidad «amor sagrado y amor profano». La acción tiene lugar no sólo dentro de una iglesia, sino de aquella que pudiéramos considerar como el *templo* del ángel. La visita del narrador acompañado de su amiga constituye, en efecto, un acto de devoción que combina lo sagrado con lo profano de un modo muy congruente con el estilo del escultor Bernini. Lo que esta pieza expresa es una concepción del amor humano como culto religioso (algo que tiene sus raíces en el neoplatonismo y que está subrayado estilísticamente por el hecho de que todo el discurso dirigido a ella tiene un acento de honda veneración). Al contrario de lo que pasa en «El ángel de Bernini», aquí le interesa al narrador la mujer, y no tanto la estatua; pero esta mujer adquiere a sus ojos y a través de su escrito una espiritualidad trascendente. El ambiente de penumbra de la iglesia es a la vez silencioso. El silencio del lugar está sugerido, primero, por el contraste con las calles bulliciosas que ellos habían recorrido hasta llegar allí; luego viene marcado por la pausa —«un largo silencio»— tras el primer intercambio verbal de la pareja, quienes, por lo demás, apenas si hablan. «Callábamos —escribe el narrador—, y mientras, nuestro amor vivía, palpitaba nuestro amor, más eterno que el mármol.» En este silencio íntimo y espiritual, son las palabras de ella lo único que se escucha. Tras aquella reacción

inicial suya, percibe él en sus *palabras* una queja, un reproche: le hacen sentirse culpable «frente al cielo y la tierra». Y después de preguntar a su amiga si acaso ha hecho mal, ya no habla nadie: todo lo que sigue ocurre dentro del ánimo del narrador. Este, por su propio arte poético-narrativo, eleva a la mujer al rango de los ángeles. Gozando en silencio de la hermosura blanca de la estatua, siente vibrar su amor hacia la mujer hasta el momento culminante en que tanto la voz de ella como su nombre pronunciado por él adquieren una significación sobrehumana: «Y sintiendo en el hueco de mi mano el calor de la tuya, y en tu voz las vibraciones de tu alma delicada —escribe—, supe que todas las alegrías y todas las tristezas de todos los ángeles del cielo estaban cifradas en tu nombre.» La importancia de las palabras en medio del silencio se manifiesta aquí de una manera muy evidente. Pero —y esto es importante— son las de ella las que se oyen, pues todavía él no ha hablado. Por un rato guarda silencio frente a la mujer, un silencio que sólo se romperá en el último párrafo del escrito, que no sabemos si corresponde a la escena de la iglesia o si hay que situarlo después en la intimidad del narrador. Escribe: «Luego, cuando una vez me he atrevido a pronunciarlo en voz alta, las legiones celestiales debieron acudir juntas a mi boca.» En esta declaración final podemos ver un momento de apocalipsis, que espiritualiza para la eternidad el amor profano. Si la muchacha de «El ángel de Bernini» se reunió por un instante con los angelitos de la inocencia, esta inspiradora se ha elevado a la esfera de las legiones celestiales.

En las dos piezas analizadas hemos señalado la recurrencia de situaciones, temas y motivos. Vamos a colocarlas ahora dentro de la línea del tiempo que atraviesa toda la obra, con lo cual esperamos alcanzar un nivel de interpretación más profundo. Notemos, ante todo, que en la secuencia de «Días felices» aparece «Más sobre ángeles» con posterioridad a «El ángel de Bernini»: dentro de los veinticuatro escritos que componen esta parte del libro, éste es el octavo y aquél el número 18. La separación entre ellos refleja una distancia en el tiempo; en efecto, en la «autobiografía imaginaria» del narrador la acción de «Más sobre ángeles», tiene lugar cuando éste ha llegado a ser más maduro. Si recordamos que toda la segunda parte de *El jardín de las delicias* constituye un progresivo acercamiento al presente, en que el autor redacta su epílogo (28 de abril de 1971) —un presente que se hace aún más concreto por la referencia a lugares determinados (Chicago, en éste, y París, en la introducción)—, se entiende la razón de que «El ángel de Bernini» tenga lugar en una ciudad no identificada, mientras que la localización de «Más sobre ánge-

les» es rigurosamente exacta. Ello corresponde al desarrollo general de «Días felices» desde un pretérito algo vago hasta la más estricta actualidad.

La segunda pieza no sólo es posterior en el tiempo a la primera, sino que implica también una especie de *reconsideración* de ésta, como lo indica ya la palabra inicial del título: «Más». Tal reconsideración es doble: en primer término, el narrador mismo redacta desde su presente este segundo escrito con la conciencia de haber dado forma literaria a aquella otra experiencia viva. En segundo término, le dice a su amiga en «Más sobre ángeles»: «Tú habías leído aquello que yo escribí sobre mi ángel de Bernini, y habías reaccionado a su lectura con esas observaciones tuyas tan sensatas, siempre tan sutiles, infalibles.» Esta mujer, sujeto de la segunda pieza, aparece aquí como lectora de la primera en un pasado previo a la escena de «Más sobre ángeles» y a su transcripción verbal. Además del *presente* en que el narrador escribe, los tres niveles temporales dentro de la acción de cada una de las piezas —pasado, presente y futuro— están, pues, escalonados e imbricados dentro de la línea del decurso temporal. En el marco general de la obra se sitúan estas piezas sobre una línea extendida desde un pasado remoto en la introducción hasta la actualidad de la fecha del libro.

Pero, como indicamos al comienzo de este estudio, la línea del tiempo en *El jardín de las delicias* se extiende también hacia el futuro. Este futuro encierra dos posibilidades: de una parte, consiste en la perspectiva de nuevas creaciones contenida en el lapso de vida que aún le reste por vivir al autor; de otra parte, en el futuro ilimitado que albergan las potencialidades de la obra misma con relación a eventuales lectores. En ambos casos ese futuro es, por esencia, indefinido, como se advierte en el epílogo, donde el autor contempla y comenta la obra que ha reunido.

En cuanto al futuro personal del narrador, ya dejamos señalado que en parte ha llegado a hacerse pretérito desde la fecha del libro hasta la de hoy, y que por eso la obra queda abierta a la incorporación de nuevos escritos, actualmente redactados o bien por redactar todavía. Es algo análogo a lo que sucede en las dos piezas analizadas. En «El ángel de Bernini» el narrador ha quedado diciendo que *quizá* irá a Roma y verá otra vez la estatua. En «Más sobre ángeles» esto se ha cumplido ya, al mismo tiempo que se sugieren nuevas aperturas hacia otro futuro. En el epílogo —escrito clave para el entendimiento de *El jardín de las delicias*— se alude al futuro indefinido más allá de la vida del autor cuando éste dice que todo el libro «se encenderá y vibrará... de alguna manera cada vez que alguien lo lea»,

Tal lectura puede ser efectuada por la mujer concreta a quien se dirige el *envoi* (dentro, pues, del límite de su propia existencia personal) o también por los lectores indeterminados a quienes se apunta con la palabra *alguien.*

En la frase recién citada hay asimismo una referencia muy precisa al segundo gran motivo del libro: la relación de vida y arte y el propósito de perpetuación que el ejercicio artístico representa. En la introducción habíamos visto cómo un suceso real, reseñado en los periódicos de la época, quedó *perpetuado* por la pluma de André Salmon; al mismo tiempo, la obra literaria —estas *Memorias sin fin* (título que por sí propio se abre hacia un futuro indefinido)— sólo existe cuando es leída por alguien. Aquí, el lector de André Salmon lo fue el actual autor de *El jardín de las delicias,* quien, en la introducción a su obra, *perpetúa* no sólo al poeta francés, sino también, indirectamente, la memoria de Mécislas Charrier y de su padre. En las dos piezas examinadas hallamos repetido el proceso: en «El ángel de Bernini», el narrador encuentra recreada a la muchacha en la estatua, y perpetúa a ambas —mujer y escultura— mediante su propia obra de arte. Dicho proceso se hace aún más complejo en «Más sobre ángeles», donde el narrador dice que, en efecto, su amiga-lectora había acertado al interpretar la pieza anterior; que «sí, de veras, lo que me había interesado y seguía interesándome a mí no era la mujer, sino la obra de arte». En tal momento él está contemplando la estatua original en compañía de esta otra mujer; pero después, al escribir «Más sobre ángeles», lo que hace es registrar esta escena y perpetuarla a ella, tan hermosa y tan humana, con su celosa reacción a «El ángel de Bernini». («Ahora querías saber quién pudiera haber sido la mujer; me lo preguntabas.») Esta misma lectora —la figura principal de la última mitad de «Días felices», a quien se dirige en muchas de estas piezas— desempeña en el epílogo el doble papel de destinataria y potencial lectora, pues el narrador acaba por preguntarle —o acaso preguntarse— qué reacción tendrá frente al libro en un futuro que seguramente rebasa la vida de él: «Si un día, hacia el final de los tuyos, esas manos que siempre han de seguir siendo bonitas lo abren, y esos ojos que tanto he querido recorren sus líneas, ¿qué sentimientos despertarán entonces en ti?» Es una reacción muy personal la que espera, pero una reacción también indeterminada, pues en la última frase del epílogo incluso tiembla el autor ante la idea de que acaso ella nunca vuelva a leer el libro. Esto representaría una ruptura en la perpetuación inmediata que ella sería capaz de procurarle. De igual modo se sugiere que las futuras generaciones tienen el poder de prolongar la existencia de la obra

y la memoria del autor al repetir el acto de abrir y leer el libro. Cada lectura es una recreación personal —un encendimiento y vibración por parte del lector—, tal cual se ha producido en la introducción, o bien en el caso de su amiga con «El ángel de Bernini», o en su propia relación con las esculturas del artista italiano.

En la compleja relación de vida y arte comprobamos cómo la obra, que es en sí misma inerte, se pone en actividad mediante la lectura, la contemplación, la audición, etc. La obra de arte aspira a la eternidad, pero sólo la consigue cuando es activada, recreada en la conciencia de un receptor viviente. La eternidad posible consiste, pues, en la plenitud del momento iluminado por la percepción estética. *Ars longa, vita brevis,* se ha dicho; y la larga duración del arte reside en su capacidad de suscitar siempre de nuevo ese momento vivo. Así es como la obra de arte se propone inmortalizar lo efímero de la vida humana. A esto se refiere el autor cuando, en el epílogo, se pregunta a sí mismo: «¿Para qué has escrito?... ¿Para qué tenías que escribir? ¿Acaso no bastaba?...» Sigue a estas preguntas retóricas una enumeración de las «insoportables y deliciosas torturas» del amor, para terminar con la interrogación: «¿No bastaba acaso con haberlo sufrido?» A continuación, otra pregunta liga las experiencias vitales del autor con el libro mismo: «¿Era sensato preservarlo en un arca de palabras?», con la que cuestiona el intento de detener lo vivido capturándolo y apresándolo dentro de una forma escrita. Aún más explícitamente se preguntará en seguida: «¿No es perverso intento el de querer oponerse a la fugacidad de la vida?» En el fondo de esta tácita lamentación sobre lo pasado resuena el tema elegíaco del *ubi sunt,* que de un modo más patente había aparecido ya en el penúltimo escrito del libro «Las golondrinas de antaño», donde a través de François Villon y Jorge Manrique se interroga el narrador por algo desaparecido que fue suyo. Claro está que el poeta elegíaco reintroduce en la actualidad mediante sus palabras aquello cuya desaparición lamenta y lo hace así vivir de nuevo, superando por el arte la fugacidad de la vida. Es lo que Francisco Ayala ha querido hacer cuando escribe *El jardín de las delicias:* su libro aguarda a que futuros lectores reactiven emocionalmente la experiencia vital preservada en él.

Esta obra de Ayala es, sobre todo, una celebración de la vida. La actitud del autor frente a las obras de arte refleja bien la ambigüedad en que concibe la relación de arte y vida. Buen ejemplo de ello sería la frase que se lee en «Más sobre ángeles», cuando la pareja está contemplando la escultura en la iglesia desierta: «Callábamos; y mientras, nuestro amor vivía, palpitaba nuestro amor, más eterno

que el mármol.» El mármol es aquí tan sólo el vehículo para que un determinado momento de la vida —lo más importante de todo— adquiera en la experiencia estética plenitud de eternidad.

En la introducción afirma el autor que había fraguado noticias fingidas (los recortes de prensa) «como espejo del mundo en que vivimos, y prontuario de una vida cuya futilidad grotesca queda apuntada en la taquigrafía de ese destino tan desastrado». La «futilidad grotesca» de la vida en la primera parte de *El jardín de las delicias* («Diablo mundo») ha sido, pues, recogida también y estilizada para preservarla en la obra literaria, de igual manera que en la segunda parte, «Días felices», se preservan las experiencias íntimas del narrador. Su contraste corresponde a los dos paneles del cuadro del Bosco —el Infierno y el Paraíso— que, en posición invertida, ilustran la cubierta del libro (inversión ésta que propone una menos sombría interpretación final). Lo cierto es que Ayala usa como título de su libro el que corresponde al gran cuadro central del famoso tríptico; y, a juicio mío, tal elección responde a la idea básica que presta a esta obra suya una unidad donde queda superado el dualismo estructural descrito en el presente estudio; pues debajo de las infinitas recurrencias que a lo largo del tiempo integran la experiencia humana percibimos ahí una maravillosa palpitación vital capaz de hacernos vibrar en simpatía cada vez que volvemos a leerlo.

CAROLYN RICHMOND

Brooklyn College, CUNY
167 Congress Street
Brooklyn, N. Y. 11201
USA

RELACION ENTRE «EL JARDIN DE LAS DELICIAS», DEL BOSCO, Y EL DE AYALA EN EL CONTEXTO DE SUS OBRAS

Los poetas y los pintores son muy vecinos, a juicio de todos; las facultades tan hermanas, que no distan más que el pincel y la pluma, que casi son una cosa (1).

El jardín de las delicias de F. Ayala (2) es uno de los últimos casos en la lista de obras y autores españoles que reflejan una clara y a veces decisiva influencia de Jerónimo Bosco (c. 1450-1516). Gracias a los estudios de Xavier de Salas, Sánchez Cantón, Herrero García y Helmut Heidenreich, entre otros, conocemos hoy con bastante detalle la suerte del Bosco en España (3). En ellos encontrará el interesado la intrigante historia de este capítulo de nuestra cultura.

El presente ensayo se propone establecer los puntos de contacto que existen entre el pintor antiguo y el novelista moderno, prestando especial atención a *El jardín de las delicias* de ambos. Abrigo la esperanza de que este cotejo ayude a comprender y gozar la obra de Ayala, y a mostrar cómo las afinidades artísticas y su expresión literaria y pictórica presentan paralelos muy estrechos aun a distancia de siglos.

En una entrevista reciente Ayala ha dicho que incluso para él, su autor, *El jardín de las delicias* «es una obra... perturbadora... de la que tal vez no se sepa qué decir» (4). El libro contiene una serie de citas y referencias a obras de diversas artes que son, a mi parecer, otras tantas invitaciones a comparaciones y cotejos que tal vez puedan abrirnos alguna pista hacia la comprensión de la obra. Ayala reconoce el valor de guía que con frecuencia tienen las alusiones literarias:

---

(1) Fray José de Sigüenza: *La fundación del monaterio de El Escorial.* Prólogo de Federico Carlos Saiz de Robles. (Madrid, Aguilar, 1963), p. 387.

(2) Francisco Ayala: *El jardín de las delicias.* 3.ª ed. (Barcelona, Seix Barral, 1973). La primera edición es de 1971. Forma parte de la serie Biblioteca Breve. Relatos, 317. Tiene 16 ilustraciones alusivas a los relatos. Sobre la historia bibliográfica del libro y cada uno de sus relatos, véase Andrés Amorós: *Bibliografía de Francisco Ayala* (Syracuse University, N. Y., Centro de Estudios Hispánicos, 1973), 29-34.

(3) Xavier de Salas: *El Bosco en la literatura española* (Barcelona, 1943). F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español.* 5 vols. (Madrid, 1923-1941). M. Herrero García: *Contribución de la literatura a la historia del arte* (Madrid, 1943). Helmut Heidenreich: «Hieronimus Bosch in Some Literary Contexts», *Journal of the Warburg and Courtland Institute,* 33 (1970), 171-199.

(4) Andrés Amorós: «Conversación con Francisco Ayala sobre *El Jardín de las delicias*», *Insula,* XXVII, núm. 302 (1972), p. 11.

> Específicamente y en concreto, la alusión literaria es una señal dirigida a aquellos lectores capaces de captarla para ayudarles a comprender el sentido y la intención de lo que están leyendo (5).

La identidad de título con el cuadro de Jerónimo Bosco me ha parecido algo más que una casual coincidencia. La reproducción, en la sobrecubierta, de las puertas del tríptico es una ulterior invitación a tomar en serio la identidad del título (6). Antes de comenzar el cuerpo del libro, en la página 7, aparecen dos textos, a manera de lema, uno de Quevedo y otro de Gracián que se refieren a las obras del Bosco (7). Las dos secciones del libro se titulan «Diablo mundo» y «Días felices», y corresponden en parte a los temas de las puertas del tríptico reproducidas en la sobrecubierta.

El lector no puede menos de ver en esta serie de avisos una urgente llamada a explorar esa relación que Ayala mismo parece establecer y a examinar su obra como parte de la tradición en que la coloca.

La exploración ofrece, sin duda, ciertas dificultades: se trata de un cuadro y de una obra literaria, i. e. sus medios expresivos son muy diferentes. Sin embargo, este método de apreciación estética cuenta con una nobilísima tradición. Críticos eminentes desde la antigüedad a nuestros días han explorado los puntos de contacto entre poesía y pintura (8). Los medios diferentes de expresión y, en consecuencia, los

---

(5) *Ibíd.*, p. 10. Más sobre esto en Rosario Hiriart: *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala* (New York, Eliseo Torres, 1972), y los párrafos que a esto dedica Estelle Irizarry en su edición de Francisco Ayala: *El rapto. Fragancia de jazmines. Diálogo entre el amor y un viejo* (Barcelona, Labor, 1974), 8-10, así como su estudio «Lo divino, lo profano y el arte en nuevos *Días felices*, de Francisco Ayala,», *Insula* núm. 302, enero (1972), p. 3.

(6) En la página 177 se da una *Lista de ilustraciones* en la que no se mencionan estas del Bosco, probablemente por ir en la sobrecubierta.

(7) El texto atribuido a Quevedo dice: «No pintó tan extrañas pinturas Bosco como yo vi», y ocurre en el libro II, capítulo 2 de la *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos.* Algunas ediciones de gran autoridad traen *posturas* en vez de *pinturas.* El contexto parece favorecer la primera. Véase la ed. crítica de F. Lázaro Carreter en Salamanca, 19-65, p. 171. El texto de Gracián es: «¡Oh, qué bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles», y se encuentra en *El Criticón,* parte I, crisi VI. Para otros textos de Quevedo referentes a la obra del Bosco véase H. Heidenreich. «Hieronimus Bosch...», pp. 176 y ss. Sobre la admiración de Gracián véase sus *Obras completas. Estudio prel.*, ed., bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. 2.ª ed. (Madrid, Aguilar, 1960), p. 564 b, núms. 1 y 2, sobre el texto citado por Ayala.

(8) De la abundante literatura sobre el tema pueden consultarse Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* (New York, W. W. Norton, 1967), que pasa injustamente por alto lo español. Robert J. Clements: *Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (Roma, 1960). El libro del gran crítico Mario Praz: *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Princeton, Princeton University Press, 1970). También de interés son los siguientes estudios: Helmut Hatzfeld. *Estudios sobre el barroco* (Madrid, Gredos, 1964), cap. IX: «Barroco literario y barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez», pp. 363-392; y en sus *Estudios literarios sobre*

distintos sentidos a que se dirigen hacen que un arte sea en cierto sentido complementario del otro. Habrá, pues, diferencia de medios y recursos, pero puede darse una estrecha identidad en los temas y en la visión del mundo del artista.

La comparación que sigue quisiera ir más allá de una mera averiguación de fuentes o influencias y llegar a una interpretación de la obra de Ayala, sirviéndome para ello de otra más antigua y tal vez mejor conocida, el cuadro del Bosco (9). Al principio limité el cotejo a las dos obras homónimas, pero pronto comprendí que sería más adecuado explorar los paralelos existentes entre la creación total de ambos y centrar luego la atención con más fruto en las dos obras concretas. Dicho examen me ha llevado a la conclusión de que entre ambos autores hay extraordinarias semejanzas en lo que se refiere al clima espiritual del momento histórico en que les tocó vivir, a su visión del mundo, y a los medios de que se valen para dar forma artística a esa visión.

La relación entre *El jardín de las delicias* de ambos se entenderá, pues, mejor si antes estudiamos las correspondencias entre la obra total de uno y otro. Por eso he organizado el ensayo de la forma siguiente:

1) Rasgos generales de la obra del Bosco.
2) Rasgos generales de la obra de Ayala.
3) Cotejo de *El jardín de las delicias* de ambos.
4) *El jardín* de Ayala, síntesis de su visión del mundo.

1) *Rasgos generales de la obra del Bosco.* El gran crítico e historiador del arte Erwin Panofsky se lamentaba de que no se hubiese encontrado todavía el secreto del arte del Bosco (10). Si bien es verdad

---

mística española, 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1968), cap. VI: «Textos teresianos aplicados a la interpretación del Greco», pp. 243-276. José Camón Aznar: «Teorías pictóricas de Lope y Calderón», *Velázquez,* I (1964), 66-72. Helga Bauer: *Der Index Pictoricus Calderón's: Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik* (Hamburg, Walter de Gruyter, 1969). Un crítico eminente, William K. Wimsatt, Jr., titula su libro sobre crítica literaria *The Verbal Ikon* (Lexington, Ky., 1954). Véanse además las referencias de las notas 1 y 3.

(9) El estudio de las fuentes, tan popular en el siglo XIX, fue luego severamente criticado. Hoy se ha llegado a un juicio más equilibrado sobre su cometido y utilidad. Wolfgang Kayser afirma en su *Interpretación y análisis de la obra literaria,* 4.ª ed. (Madrid, Gredos, 1968), p. 75, que «el cuidadoso análisis del modo en que se aprovecha una fuente, total o parcialmente, la observación detenida y la interpretación de todas las modificaciones prometen, por un lado, profundos conocimientos de la obra, más aún, de la esencia poética, y, por otra parte, favorecen el conocimiento del poeta, de la corriente, de la época». Véanse también René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria,* 4.ª ed. (Madrid, Gredos, 1966), pp. 310 y ss.; José Luis Martín: *Crítica estilística* (Madrid, Gredos, 1973), 363-364; Carmelo M. Bonet: *Las fuentes en la creación literaria,* 2.ª ed. (Buenos Aires, Nova, 1963), y la opinión del mismo Ayala antes citada.

(10) Citado por James Snyder (ed.) en la Introducción a *Bosch in perspective* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1973), p. 1.

que su obra sigue siendo enigmática y desconcertante, contamos, sin embargo, con serios estudios que hacen posible un acercamiento inteligente a sus creaciones.

Ludwig von Baldass señala la estrecha relación que hay entre la época en que vive el Bosco y el tema y contenido de sus obras. Su mundo interior —nos dice— está lleno de alarmantes y extrañas imágenes propias del período pesimista de la Reforma en el que le tocó vivir, ofreciéndonos en consecuencia un mundo de extrema inestabilidad psíquica sobre un fondo de violencia y corrupción (11). Veremos luego que algo muy semejante ocurre con Ayala.

En la obra de ambos encontramos reflejado un desmoronamiento de normas y estructuras aceptadas y obedecidas antes, y una consiguiente desorientación social y sobre todo ética del individuo. Rotas las barreras que encauzaban la vida y las relaciones humanas, el hombre se deja guiar por sus bajos instintos que campean ahora sin freno ni control. James Snyder observa que el Bosco parece obsesionado por la idea de que el mal engendra al mal con velocidad asombrosa. Una vez comenzada esta cópula, todo y todos se corrompen, se mudan y degeneran en formas híbridas (12). Como consecuencia de esto pululan en sus cuadros seres tullidos, deformes y monstruosos, en diversas proporciones de hombre y fiera y en relaciones grotescas entre sí.

Este espectáculo puede provocar la carcajada, y el Bosco así lo quería sin duda, ya que el humor es una de sus notas constantes (como lo es también en Ayala), pero el observador agudo advierte pronto un sentido trascendental que proviene, en último análisis, de la visión e intención del moralista. El Bosco observa la conducta social e individual y la juzga desde el punto de vista de los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías o novísimos: muerte, juicio, infierno o gloria. Los siete pecados son el tema de uno de sus cuadros más famosos, hoy en el Prado, y Hermann Dollmayr ha sugerido con acierto la conveniencia de acercarse a su obra desde las cuatro postrimerías (13).

---

(11) *Ibid.*, p. 4: «this inner world of Bosch is fraught with bizarre and alarming images of the pessimistic age of the Reformation to which Bosch belonged, presenting us with a world of extreme psychic instability on man's part in a landscape of violence and corruption.»

(12) *Ibid.*, p. 6. «Bosch seems obsessed with the idea that evil dreeds evil at an astonishing rate. Once the infectious mating begins everything and everyone become corrupted, altered, or hybrid in body.»

(13) *Ibid.*, p. 5: El estudio de Dollmayr se titula «Hieronimus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts», y apareció en el *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 19* (1898), 284-310. Merecen estudio aparte la escatología y los novísimos en Ayala.

Fray José de Sigüenza (1544-1606) fue el primero en advertir el valor y la intención moralizante del Bosco. Algunas de sus ideas tienen aquí especial pertinencia. Fray José admira sus obras

> porque lo merece su gran ingenio, porque comúnmente las llaman los disparates de Jerónimo Bosco gente que repara poco en lo que mira (14).

Y unas líneas más abajo dice:

> sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos, y, por decirlo de una vez, es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres.

Al comparar sus obras con las de otros, afirma así el mérito superior del Bosco:

> La diferencia que, a mi parecer, hay de las pinturas de este hombre a las de otros, es que los demás procuran pintar al hombre cual parece por de fuera; éste sólo se atrevió a pintarle cual es dentro.

El medio que el pintor tiene para ello es el uso de símbolos y motivos capaces de expresar de forma gráfica esas realidades interiores. Hablando de *El carro de heno,* aclara fray José:

> Lo tiran siete bestias fieras y monstruos espantables, donde se ven pintados hombres medio leones, otros medio perros, otros medio osos, medio peces, medio lobos, símbolos todos y figura de la soberbia, de la lujuria, avaricia, ambición, bestialidad, tiranía, sagacidad y brutalidad (15).

Las formas híbridas que el Bosco da a muchas de sus figuras son continuación, según fray José, de la tradición de las metamorfosis que fingieron los poetas antiguos. La intención moral de éstos es obvia pues querían mostrarnos los «accidentes y formas que sobreponen y edifican sobre este ser humano», las malas costumbres y hábitos siniestros (16).

Estos son los rasgos que varios críticos han apuntado como más característicos del Bosco y que creo suficientes para mi propósito.

---

(14) Fray José de Sigüenza: *La fundación...*, p. 387.

(15) *Ibid.*, p. 390.

(16) *Ibid.*, p. 392. Véanse las notas 29-32, más adelante.

He dado más importancia a las opiniones de fray José de Sigüenza por dos razones. En primer lugar, presenta al Bosco como continuador de una tradición clásica y lo relaciona con movimientos literarios contemporáneos. En segundo lugar, comienza con él una manera de ver e interpretar al Bosco como moralista, que tendrá gran fortuna en España (17).

2) *Rasgos generales de la obra de Ayala.* En el penetrante estudio sobre Ayala, afirma Estelle Irizarry que su tema único y su última motivación

> viene de la sensación de desamparo en un mundo caótico de estrago moral y crisis a partir de la primera guerra mundial, que ha traído un desmoronamiento del equipo de valores por los cuales el mundo occidental se había guiado anteriormente (18).

El mismo Ayala, aplicando a su propia obra lo que en otras ocasiones ha dicho de otros autores, afirma lo siguiente:

> Es el caso también que, bajo el desorden de su diversidad formal, mis obras responden a una profunda unidad de motivación que les presta no poca congruencia íntima (19).

La atención de Ayala parece centrarse en la contemplación de un mundo en estado de ruina, de una situación social inestable, crítica y caduca. El patrón que usa para enjuiciar esa situación no son ya los siete pecados capitales del pintor medieval sino la libertad individual, sus exigencias y obligaciones (20). Cabría decir que el tema central del Bosco es también el mismo, pero considerado a la luz de principios primariamente religiosos. Ayala analiza el problema de la libertad principalmente en su dimensión social y bajo el aspecto ético. Dice Irizarry:

> El delicado equilibrio entre la libertad individual y el orden social, lo ve Ayala como problema ético, ya que sólo una vigilancia moral en alerta puede garantizar el respeto hacia la dignidad del individuo (21).

---

(17) Véanse los estudios citados en la nota 3.

(18) Estelle Irizarry: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala* (Madrid, Gredos, 1971), página 9.

(19) Francisco Ayala: *Cuentos* (Salamanca, Anaya, 1966), p. 8 de la Introducción. La segunda edición lleva el título *El inquisidor y otros cuentos.*

(20) E. Irizarry: *Teoría*.... p. 48.

(21) *Ibid.,* p. 49.

Dotado de una exquisita sensibilidad literaria, Ayala se acerca a este «mundo en disloque» (22) para ofrecernos un trasunto artístico. A semejanza del Bosco y a diferencia de otros autores modernos, muestra un profundo interés en los destinos que describe (23). De esta forma consigue con gran eficacia la participación del lector, que se convierte en serio autoexamen, hecho más fácil por el goce estético que la lectura conlleva.

Ayala sobresale por sus novelas cortas y narraciones breves. A las de *El jardín de las delicias* las compara con «los trozos de un espejo roto» (24). Se refleja la realidad circundante de la cual forma parte también el propio lector (25), pero las imágenes son quebradas, desagradables. Roto el orden ético, peligra la dignidad humana; el hombre se convierte en bestia, capaz de monstruosidades morales de toda clase. La configuración artística que Ayala da a este espectáculo guarda un estrecho paralelo con la del Bosco. Acude con frecuencia a expresiones crudas; crea escenas grotescas y nauseabundas, seres monstruosos (26). Son muchísimos los personajes a los que atribuye características animales, merecidas por su conducta, v. g., en *Muertes de perro, Historia de macacos* y en *El jardín de las delicias.*

Veamos algunos casos del último libro. En el primer relato, Mecislas Goldberg parece «un buitre de jardín botánico» (pp. 15-16), expresión que repite líneas adelante. En «Otra vez los gamberros», los protagonistas del crimen son unos «bestiales mozalbetes» que torturan

---

(22) La expresión ocurre en el proemio a *La cabeza del cordero,* p. 597, en sus *Obras narrativas completas* (México, Aguilar, 1969).

(23) A. Amorós: «Conversación...», p. 4. E. Irizarry: *Teoría...,* 115 y ss.

(24) Se encuentra en el epílogo, a modo de envío, que aparece en *El jardín de las delicias,* p. 175. Se menciona también en las páginas 16, 20 y 133. La expresión me parece llena de significado. La literatura, y sobre todo la comedia, se ha definido con frecuencia como reflejo o espejo de la vida. La palabra tiene en muchas épocas un sentido didáctico. Múltiples tratados llevaban este título. Véanse María Angeles Galino Carrillo. *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)* (Madrid, C. S. I. C., 1948), 13-16; y *El espéculo de los legos.* Texto inédito del siglo XV. Ed., estudio e investigación de fuentes por José María Mohedano Hernández (Madrid, C. S. I. C., 1951), IX, n. 1. Aunque el espejo está roto, devuelve una imagen unitaria. La situación contraria está estudiada por Nathan A. Scott, Jr.: *The Broken Center.* Studies in the Theological Horizon of Modern Literature (New Haven, Yale University Press, 1966), en especial el capítulo I. The Name and Nature of Our period Style.

(25) Así lo quiere Ayala. En un comentario sobre *El jardín,* pero extensible a toda su obra, afirma: «mis escritos complican al narrador y al destinatario en esa miseria [humana], forzando una participación que para muchos resulta insoportable». En A. Amorós: «Conversación...», p. 4. «Eso es como "ponerle [al lector] el espejo ante la cara"» (p. 10), i.e. obligarle a una confrontación insoslayable. El papel del autor es aquí sumamente noble y Ayala lo compara al del sacerdote en un rito sacramental. El escritor «tiene por misión... captar los valores del espíritu en fórmulas que los hagan aptos para la comunión popular». Texto en E. Irizarry: *Teoría...,* p. 118, quien en ésa y en las páginas sucesivas trata este tema con gran detalle.

(26) E. Irizarry: *Teoría...,* 48-49 y 133-172, estudia este aspecto bajo el epígrafe: «Temática negativa».

a don Martín porque «tenía las orejas tan grandes como un elefante» (p. 20). En «Exequias por "Fifí"», el marido es un «burro» (p. 67) y un «grandísimo bestia» (p. 68), y la esposa, una «perra» (p. 67) (27).

El uso frecuente de estos elementos expresivos es uno de los aspecto peor entendidos de su obra. El mismo Ayala se ha lamentado de ello y ha venido en su defensa (28). En realidad, el Bosco y Ayala son parte de una tradición que se remonta a la Biblia y al mundo clásico. En el *Génesis* (49, 14) se dice que «Isacar es un robusto asno, que descansa en sus establos». El Salmo 32, 9, aconseja: «No seas sin entendimiento como el caballo y el mulo.» Jeremías llama a Israel «camella joven» ciega de pasión (2, 24). El necio que repite sus necedades es como el perro que vuelve a su vómito (Proverbios 26, 11; 2 Pedro 2, 22). En el Apocalipsis aparecen muchos animales y monstruos como símbolos de depravación moral.

De lo clásico baste mencionar la suerte de los compañeros de Ulises con Circe *(Odisea,* Rapsodia X), que San Agustín equipara a las consecuencias de la esclavitud de los sentidos, y las *Metamorfosis* de Ovidio (29). Conviene recordar luego la iconografía medieval (30), los abundantes elementos grotescos en el Siglo de Oro (sobre todo en la picaresca) (31), y ya en nuestros días alegorías como *Animal Farm,* de George Orwell, o las de Kafka. En todos ellos el uso de lo grotesco y monstruoso está en función de una situación ética o social precaria o degradante (32).

En la primera novela de Ayala, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), un personaje afirma que «para andar por el mundo hay que ser lo que se parece» (3). Implícita en esta afirmación está la contraria: uno debe parecer lo que es. Las cualidades y atributos animales de los personajes son índice y símbolo de su precario estado ético. En otras palabras, Ayala nos los representa cuales son dentro, como Sigüenza decía de los hombres del Bosco (34).

---

(27) El sentido de estas descripciones depende de quien las haga. El gamberro puede denostar al inocente don Martín, pero al hacerlo se describe a sí mismo más que al infeliz abuelo. Lo mismo en otros casos.

(28) Véanse los pormenores que ofrece E. Irizarry: *Teoría...*, p. 13, 133-172, y A. Amorós: «Conversación...», p. 4, 10.

(29) Jean Seznec: *The Survival of the pagan Gods* (Princeton, Princeton University Press, 1953), pp. 84-121, Part One III. The Moral Tradition; y pp. 149-183: Part Two-1. The Metamorphoses of the Gods.

(30) Baste un ejemplo. Adolf Katzenellenbogen: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art* (New York, W. W. Norton, 1964), con muchas láminas, en especial la 60.

(31) Paul Ilie: «Gracián and the Moral Grotesque», *Hispanic Review,* 39 (1971), 30-48.

(32) Un enfoque diferente es el que adopta Irving Massey en *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis* (Berkeley, University of California Press, 1976).

(33) En *Obras narrativas completas,* p. 111.

(34) *La fundación...*, p. 387.

La consecuencia última del desorden ético es, según Ayala, la soledad radical en que se encuentra el hombre moderno (35). El egoísmo destruye la posibilidad de armoniosa convivencia social. Sin amor no hay comunidad. Para el pintor medieval el amor de Dios mantenía al hombre en una comunidad de fe. Para el novelista moderno, el respeto hacia la libertad de los demás es lo que hace posible el comercio social verdaderamente humano. Si éstos faltan, el hombre terminará en el infierno futuro o en el que él mismo se crea en este mundo (36).

3) *Cotejo de «El jardín de las delicias» de ambos.* El largo rodeo hecho hasta aquí hará más fácil y útil la comparación siguiente. Creo haber establecido la existencia de paralelos importantes entre ambos artistas. Van, sin duda, más allá de parecidos casuales y apuntan a una visión del mundo muy semejante. La coincidencia, conviene afirmarlo en seguida, es mucho mayor en lo tocante a la visión del mundo y a los medios expresivos, que no en lo que se refiere a la estructura y realización de las dos obras estudiadas.

El tríptico del Bosco es un Juicio Final, pero incompleto (37): en la puerta de la izquierda Dios le presenta a Adán su compañera recién creada, sobre un fondo de armonía y felicidad edénica. El cuadro central, mayor en tamaño, representa una rica serie de episodios sobre actividades amorosas en su mayoría. La puerta de la derecha, titulada *Música del infierno,* muestra la suerte que ha merecido la febril actividad del cuadro central: el infierno. Observemos que no se hace mención de los bienaventurados.

El tríptico nos da, pues, el ciclo casi completo de la historia humana, desde la rígida posición de un moralista. El hombre, creado a imagen de Dios y en completa felicidad (puerta primera), borra esa imagen y se olvida de su origen al entregarse a sus instintos y pasiones (cuadro central), para terminar en la soledad total del dolor del infieno que él mismo se ha creado (puerta derecha).

Por su parte, *El jardín* de Ayala tiene sólo dos secciones. La primera lleva el epígrafe de «Diablo mundo», y la segunda, el de «Días felices». La falta de correspondencia con el tríptico es obvia y al principio desconcertante. No sólo falta el cuadro central, sino que, acostumbrados al esquema de la historia sagrada, esperaríamos que fuese «Días felices», i. e., el tema paradisíaco, el que abriese el libro, y que «Diablo mundo» correspondiese al infierno. Debemos, pues, afirmar que

(35) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 63.

(36) *Ibid.*, p. 124.

(37) James Snyder (ed.): *Bosch in perspective,* p. 19 y ss. da un resumen de las más importantes interpretaciones que se ran hecho del cuadro. La de fray José de Sigüenza se encuentra en *La fundación...*, p. 391. y ss.

no existe un paralelo estructural completo entre ambas obras, y que las coincidencias parciales cobran completo sentido únicamente dentro de la identidad casi exacta de la visión de ambos autores tal como se desprende de su obra entera.

El tema de la primera puerta está relegado a la segunda parte de la obra de Ayala, y aparece allí con un sentido totalmente nuevo, como luego veremos. La creencia en una felicidad paradisíaca es algo fundamental en Ayala: en realidad es el punto de partida de su visión. Aceptemos con sus múltiples consecuencias la rotunda afirmación: «Yo acepto como verdad básica el mito del pecado original, la naturaleza corrompida del hombre» (38).

La fase o estado segundo es el mejor representado y, cuantitativamente, el más importante tanto en el Bosco como en Ayala. Su tema son los «disparates», «licenciosas visiones» y «locuras» que fray José de Sigüenza advertía en el Bosco, o las *Muertes de perro, Historia de macacos* y los *Raptos, violaciones y otros inconvenientes* con que Ayala rotula varias de sus ficciones. El pintor medieval presentaba al hombre como víctima de los tres enemigos: Mundo, Demonio y Carne. Ayala, autor moderno, simplifica el esquema, y, con frase de Espronceda, le llama «Diablo mundo».

El tercer estado, el castigo o premio, es el que presenta mayores dificultades. En el tríptico corresponde a la segunda puerta. Según Ayala, el infierno no hay que colocarlo en un más allá hipotético; es más bien una realidad que el hombre se crea en esta vida al rechazar el orden ético. El Bosco separa con nitidez la fruición y el regodeo del pecado (cuadro central) de sus consecuencias últimas (segunda puerta). En Ayala esta separación es innecesaria. Placer y pesar, desenfreno e infierno están indisolublemente unidos aquí abajo. Por eso apenas si hay diferencia entre ambas secciones del libro. Andrés Amorós observó ya que en la segunda parte («Días felices») se encuentran «cosas tan atroces como en "Diablo mundo"» (39).

Ayala acepta esta afirmación, pero subraya que «el tono es diferente». Esa diferencia consiste en lo que él llama «aquella nostalgia del paraíso que diversamente se hace siempre presente en mis obras de imaginación» (40). Esta nostalgia, elemento importantísimo, es la que hace posible en no pocos casos la regeneración de algunos de sus personajes. Dice Ayala, líneas adelante: «Admito, y reflejo en mis escritos, la redención. Basta pensar en *El fondo del vaso.*»

---

(38) A. Amorós: «Conversación...», p. 10.

(39) *Ibíd.*

(40) *Ibíd.*

La nostalgia del paraíso tiene en la obra un carácter dinámico, mira al futuro y hace posible la renovación total del hombre. La humanidad no está irremisiblemente condenada a una vida desastrosa; posee también medios de salvación que dan a veces frutos exquisitos. El medio más eficaz es el profundo deseo que siente el hombre de restaurar la armonía del paraíso, individual o colectivo.

Observé ya que en el cuadro del Bosco no se alude a la suerte de los buenos, como si se quisiese exciuir la posibilidad de salvación. Termina con una amarga nota de pesimismo. Pero el tríptico no representa su visión total. De hecho sabemos, por copias que quedan, que el Bosco

> pintó por lo menos un cuadro en el que se representa un mundo que vuelve a gozar de una condición paradisíaca después del Juicio Final. En conjunto la copia [que queda] da la impresión de ser un *Jardín de las delicias* con símbolos transpuestos (41).

El aparente pesimismo de ambos es, pues, algo muy relativo.

El jardín del Bosco es de una nitidez estructural sorprendente. La obra de Ayala, en palabras del mismo autor, «arroja algo así como el dibujo de un complicado rompecabezas» (42). El cuadro es una expresión parcial de la visión del mundo del Bosco. *El jardín* de Ayala es, a mi parecer, una síntesis lograda de la suya, como intentaré explicar en seguida.

4) *«El jardín» de Ayala, síntesis de su visión del mundo.* Para ambos autores, la estupidez humana y, sobre todo, la maldad crean escenas de insuperable comicidad. Pero a su mirada penetrante las jocoserías dejan de ser anécdotas entremesiles para convertirse en algo muy serio. El Bosco y Ayala centran su atención preferentemente en el aquí y ahora de su circunstancia histórica (43), donde logran ver una manifestación de lo universal humano. El hombre no cambia con el paso de los siglos, ya que su conducta no depende del llamado progreso (44). De ahí la comunidad de sus temas: el paraíso, la caída, la capacidad para el odio y el amor, las postrimerías (45).

En *El jardín* de Ayala estos temas aparecen con brevedad casi esquemática y con intensidad apocalíptica, de revelación última y ab-

---

(41) J. Snyder (ed.): *Bosch...*, p. 68: «He did paint at least one picture of a world restored to the condition of paradise after the Last Judgement. The copy as a whole makes the impression of a representation of the Garden of Delights with altered symbols».

(42) A. Amorós: «Conversación...», p. 4.

(43) J. Snyder (ed.): *Bosch...*, ..., p. 5. E. Irizarry: *Teoría...*, p. 52 y ss.

(44) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 117.

(45) *Ibíd.*, p. 97 J. Snyder (ed.): *Bosch...*, p. 68.

soluta. Apenas si hay descripciones que alaguen los sentidos. Se limita a los elementos de significado y aplicación universal (46). Y la anonimidad de casi todos los personajes les da un inevitable valor de símbolos.

Pasemos breve revista a los temas principales por el orden antes mencionado (47) para poner de relieve el carácter de síntesis que tiene.

La felicidad paradisíaca aparece descrita con tono lírico de belleza extraordinaria en las narraciones «A las puertas del Edén», «Nuestro jardín» y, en menor grado, en «Latrocinio». Pero esta felicidad es de consistencia quebradiza y la intervención de otros seres la rompe con brusquedad traumática.

En «Un ballo in maschera» y «Gaudeamus», verdaderas danzas de los locos más que de la muerte, se presentan de forma fuertemente estructurada los ritos de iniciación de «un niño» (p. 56) y de «una menor, casi una impúber» (p. 71), en esa cofradía de los locos. En «Otra vez los gamberros», unos mozalbetes matan sin remordimiento alguno a un niño inocente. Por su parte, el instinto maternal puede cambiarse en fuerza destructora, como dice el título de la pieza «Por complacer a su amante, madre mata a su hijita».

Convertido en bestia, es natural que el hombre entable con ellas relaciones más entrañables que con sus semejantes. En «Exequias por "Fifí"» nos da Ayala un cuadro estremecedoramente grotesco de arte extraordinario. Dos homosexuales, en mal avenido contubernio, recuerdan la enconada porfía por ganarse los afectos de la perrita «Fifí». Todo está tergiversado. Al que hace de hembra se le apoda de «perra» (p. 68). El a su vez llama al otro «grandísimo bestia» (p. 68), mientras que el animalejo ha sido «un ángel» y «una inocente» (p. 68) para ambos.

Si la lista de atrocidades es larga, no faltan, sin embargo, casos de signo positivo. La visión de Ayala es amplia y, en último análisis, optimista. La maldad existe, pero también la posibilidad de regeneración, como ya se apuntó antes. En la segunda sección, «Días felices», hay experiencias de auténtica felicidad, es decir, de verdadero amor. Algunas se presentan como recordadas: «Señor, ¡qué días tan felices! Pero luego...» (p. 115); o «dejándonos... una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices» (pp. 140 y 150). Son recuerdos nostálgicos, pero no llegan al cinismo o la desesperación. Claro que en el panorama moderno hay también algunos personajes que viven y

---

(46) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 95. J. Snyder (ed.): *Bosch...*, p. 70.

(47) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 130, observa que «las viñetas que integran *Días felices* están ordenadas cronológicamente desde la infancia a la vejez». En estos comentarios como ejemplos de ambas secciones.

mueren en total soledad, sin esperanza. Así, en «Música para bien morir» y «Otra mendiga millonaria». Y para no pocos, el acto amoroso, el diálogo humano más profundo, puede reducirse a la soledad escalofriante del hombre con una compañera artificial inventada precisamente para «traer alivio a los penosos sentimientos de soledad que... asaltan... al hombre moderno» (p. 35).

Pero la vida es un laberinto de posibilidades. Unas se logran plenamente, otras no. En «Pascua florida» presenta una serie de símbolos: huevo pascual, «que está cerrado y es una promesa»; la joven Lisa, que «es una promesa, cerrada también», y el propio narrador, que «hubiera querido escuchar... el cántico seguro de una gloriosa resurrección», que no llegan a volverse realidad porque carecen de ese último impulso misterioso.

Por otra parte, el que se abre a la inspiración puede llegar a la más profunda comprensión del destino humano, a una regeneración, una verdadera resurrección. Tal me parece ser el sentido de «¡Aleluya, hermano!». El protagonista «vive solo» (p. 119). Sus relaciones con la muchacha Nieves nunca llegarán al matrimonio: ella es negra y él no piensa casarse con nadie. Las relaciones con el jefe de trabajo son muy problemáticas. Este domingo Nieves se ha ido con sus parientes. El está «abandonado a mí mismo» (p. 120). Es «una mañana de domingo, luminosa y vacía» (p. 122). ¿Cómo gastar esas horas «radiantes e inútiles»? (p. 122). Sale «sin rumbo fijo» ese domingo, «día muerto» (p. 119), de tiempo «hermoso, claro, más bien fresquito, agradable» (p. 119), y a poco de salir el automóvil se para «¡como muerto!» (p. 119). Incapaz de arreglar la avería, «me entraron —dice— ganas... de sentarme a llorar ahí, en el borde de la acera..., perplejo y rabioso, o más bien desolado» (pp. 122-23) (48).

De pronto oye «una voz que, como venida del cielo» (p. 123), le dice, deseosa de ayudarle: «Las máquinas, ¿sabe?, son como los cristianos: de repente se enferman, y sólo Dios es capaz...» Este hombre-aparición, especie de mensajero de Dios, espera «una inspiración de dentro» para reparar el defecto mecánico. En realidad veremos que lo que quiere reparar es la situación del dueño más que la del coche.

El dueño se siente cada vez más subyugado por la figura misteriosa y se decide pronto a confiarle todos sus problemas en un diálogo-confesión que lo prepara a recibir el consejo del mensajero: «Olvídese de todo lo que no importa y piense sólo en aquello que importa

---

(48) En la primera parte de la narración, ambiente y protagonista están muy distanciados. La luz cegadora de la mañana del domingo contrasta con la ceguera y la escasez de vida del protagonista. La luz vence, la revelación tiene lugar. Al final del relato personaje y ambiente forman un todo armónico.

más» (p. 125) (49). El protagonista parece comprender el críptico oráculo: todo cambia de aspecto desde la realidad de la muerte:

—¿Usted no sabe, joven, que todo termina por arreglarse?

... ...

—Con la muerte, sí.

El mensajero le convida a almorzar. Restauradas sus fuerzas en este almuerzo-comunión, comienza entonces la última fase de esta implacable, irresistible y misteriosa acometida. El huésped «volvió a aparecer con un clarinete en la mano y expresión de risueña malicia en los ojos» (p. 126) (50). Después de un gracioso preámbulo «profirió el clarinete un desgarrado y prolongadísimo lamento que me hizo sobresaltar; así, me asustó primero, y luego me dejó sobrecogido», de forma que «me acudieron lágrimas a los ojos». Luego, «tras de tanta agonía, el clarinete se quedó callado» (p. 127).

En seguida el huésped toma otra vez el clarinete y el protagonista describe así lo que le ocurre entonces:

«... después de corta pausa volvió a producirse una situación sobrecogedora. Fue un nuevo grito, pero ahora un grito de alegría, un grito breve y tenso, tras del cual raudales de felicidad se derramaron sobre mi alma, entregada ya por completo a las doradas frases del clarinete, a su persuasión brillante que, por último, con un movimiento muy impetuoso, se levantaba, se exaltaba hacia praderas de esperanza infinita y de júbilo inmenso... Cuando éste hubo alcanzado una culminación casi insufrible, no sé ni cómo me encontré en pie y con los brazos abiertos.

—¡Aleluya, hermano! —me exhortó el hombre—. ¡Aleluya! Lo abracé en silencio» (128).

Esta narración es, a mi parecer, un buen ejemplo del optimismo integral de Ayala, basado en las posibilidades de redención (cabría decir de santidad), al alcance del hombre.

Espero que mis comentarios ayuden a esclarecer las relaciones que existen entre el Bosco y Ayala. Su obra y la visión que refleja son de un atractivo grande y también de una grande complejidad. La aparente superficialidad de algunas de sus creaciones es sin duda

---

(49) El protagonista alude varias veces a sus conscientes esfuerzos por transformar su natural «esquivo» (121) y «descortés» (124) «y por no incurrir en la sequedad casi grosera a que propendo» (124).

(50) La trompeta —equivalente bíblico del clarinete— aparece en el Viejo y en el Nuevo Testamento como nuncio de importantes revelaciones de Dios (*Exodo* 19, 16; 20, 18), y como transmisora de la llamada de Dios a la conversión y al Juicio (*Isaías* 27, 13; Joel 2, 1; *Sofonías* 1, 16; *Mateo* 24, 31; 1 *Corintios* 15, 52; 1 *Tesalonicenses* 4, 15-16; *Apocalipsis* 8, 2 hasta 11, 18).

ilusoria. La intención del autor va más allá de esas superficies para fijarse en las constantes de la naturaleza humana. Los dos proclaman el mismo principio: el hombre es libre. Puede escoger el bien o el mal. De ahí que, si bien el panorama contemporáneo sea deprimente, adopten una actitud de justificado optimismo.

Como verdaderos artistas, supieron escoger los medios más apropiados para la realización de sus intuiciones estéticas. Por eso acertaron con tanto éxito. Felipe de Guevara, intérprete del Bosco, se quejaba de aquellos maliciosos que le hacían mero inventor de monstruos y quimeras. Si los pintó —dice Guevara— fue únicamente porque quería describir escenas del infierno, y para ello era necesario pintar monstruos y demonios en formas peregrinas. Pero siempre lo hizo con sabiduría y decoro, como conviene al buen arte (51). Otro tanto se puede afirmar de los aspectos controvertidos de la obra de Ayala.

RICARDO ARIAS

Dpt. of Modern Languages
Fordham University
Bronx, N. Y. 10458

---

(51) F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol. I. (Madrid, 1923), p. 160.

UN RELATO DE FRANCISCO AYALA: REALIDAD IMAGINADA O SOLEDAD INTRANSFERIBLE

En todo empeño por tratar de ahondar en un hecho literario, cualquiera que sea su naturaleza, se halla una actitud de invidente terquedad que nos hace palpar con dedos tizosos un recorrer reconociéndonos en las formas que en la oscuridad de la búsqueda se nos van tornando testimonios aparenciales donde la duda es el puente que de una manera sorpresiva nos va uniendo a la realidad. Me imagino que en esta actitud esclarecedora conviven el cinismo y la más comprometida religiosidad con la expresión creadora tanto propia como ajena.

Esta actitud, y a la vez convencimiento, es la que me ha movido, en esta ocasión, como en casi todos los actos que de una forma u otra me son vitales, ¿y qué no lo es a diario?, a intentar releerme, más que releer un cuento o relato de Francisco Ayala. Este acto de ceguera por imaginarme un todo ha ido palpando las pequeñas aristas, las sutiles rugosidades que otorgan vitalidad a ese relato, «El regreso» (*). ¿Por qué éste y no otro de los muchos que Francisco Ayala ha escrito a lo largo de su hacer literario? No lo sé, y tratar de dar una explicación sería un acto de falsedad que no me atrevo a asumir, no por pudor, sino más bien por cobardía, cobardía de saberme un animal intuitivo, y absoluta certeza de que solamente en los actos intuitivos puedo hallar, como una piedra candente, el chispazo de veracidad que puede redimirme frente a los ojos avizores y las mentes científicamente lúcidas.

Para muchos redimir involucra perdón, pero en este caso solamente conlleva uno de sus sentidos más inmediatos: *rescatar de la esclavitud mediante un precio,* precio que en este caso no es otro sino la duda en la búsqueda y la incertidumbre del hallazgo, es decir, la lealtad con la expresión. Las coordenadas que me han llevado a seguir los pasos de un personaje imaginario no son sino sus propias vivencias y no por imaginadas menos vividas. El personaje de «El regreso» es

(*) Francisco Ayala: *La cabeza del cordero,* Relatos Seix Barral, 1972, Barcelona. El relato *El regreso* es el tercero de los cuatro que componen este volumen.

innominado. Solamente poseen sustantivación los seres que le rodean, el mundo circundante, las cosas y los rostros. Todo eso que construye y destruye la realidad y puede sobrevivir en la memoria, en la memoria que no es otra cosa que el crisol de una realidad más inmediata y tal vez más implacablemente torturadora. Realidad y mito son el regreso de «El regreso». Un nudo que se aprieta, el transcurso, que ahoga hasta la liberación.

Retrotraer un tiempo en relación a un ámbito determinado y memoriosamente determinante es, en la mayoría de los casos del ser trasterrado, el deseo —en la mayoría de las ocasiones arriesgado—, por procurarnos la invertebrada realidad que se nos aparece como una veracidad truncada en una aparente o imaginada continuidad, esa que le hemos otorgado en los delirios y la distancia. Regresar no es únicamente la búsqueda matriz de un proceso vital, también involucra el riesgo fabulador de una conciencia que se reconstruye con unos materiales que se saben o presienten alterados por un transcurrir temporal.

La persistente permanencia de la idea de regreso se sustenta en el siempre movedizo andamiaje del sueño; la vigilia es su contrapartida; el azogue del espejo que no nos refleja el rostro sino que nos hace palparnos. Antes de todo regreso siempre está el sueño; se regresa soñando, amansando imágenes que fueron, abriendo y cerrando puertas cuyas bisagras no rechinan. Nada altera su naturaleza de hecho consumado o consumándose en repetidos encuentros hacia el centro más real de lo irreal, el silencio.

Cualquiera que sea la motivación del desarraigo, siempre en su sentido más inmediato, será el sentido de la pérdida pendulando sobre la tragedia, oscilando sobre ese círculo de tiza que, como el personaje de «El regreso», todo individuo traza emocionalmente su rededor para convocar invocando sus propios fantasmas, subterfugio —una veces lúcido otras inconsciente—, de transgredir la soledad. Desde el centro de ese círculo, que se desearía iluminando la oscuridad, el personaje de «El regreso» (desgajado de su realidad pretérita) pretende conocerse en lo que se irá tornando irreconocible, aprehendiendo una realidad otra.

Cuando Francisco Ayala inicia su relato, el personaje, narrado y narrador, comienza con una frase rotunda: *Me decidí a regresar.* Esta actitud puede ser interpretada en dos vertientes, que en este caso concreto convergen en una, el miedo. La primera es la de su naturaleza adquirida por un hecho concreto: él es un ser desgajado de su realidad pretérita por la violencia (la Guerra Civil). En él existe, amén de una separación alteradora de su entorno, el condicionante de la

huida, o mejor dicho, la obligación vital de la huida que conforma una realidad especial. El regreso es un regreso condicionado por el miedo, miedo a ser reconocido. Pero en ese «me decidí a regresar» ¿no está también la otra vertiente del miedo, el miedo a no ser el que cree ser en el entramado de sus sueños generados en la distancia? En su deseo de retorno no busca, se busca. De aquí es que no busque la generalidad de un sitio geográfico, sino el de sus raíces más próximas, de las cuales se siente separado por el exilio. Busca regresar a su pueblo, donde el rostro de su temor es su propio rostro, auténtico, el que puede ser reconocido por amigos y enemigos. El se decide a regresar al sitio donde el peligro vuelve a ser real, trata de que el miedo pierda su naturaleza de temor imaginado para convertirse en auténtico riesgo vital. El regresa al entorno de su pueblo, regresa a los seres conocidos que han estado viviendo en su recuerdo real e imaginario.

Hasta el momento de la decisión, el acto de regresar, la realidad distanciada ha sido un hecho recurrente, un hacerse autónomo: *Cierto es que seguían ocurriendo cosas, y cada uno que venía de por allá se traía en el morral una buena provisión de historias espantosas.* En lo imaginado la realidad del mundo distante no pierde, a pesar del esfuerzo por reconstruirla, su naturaleza de hecho autónomo adquirido en la no proximidad de lo acontecido, en la distancia. Es en la distancia donde la realidad juega sus mirages y nos atrae y con la imaginación nos movilizamos, sino a la locura a su rostro más parecido, la desesperanza de lo alcanzable.

En el personaje de «El regreso» existe una constante activa: una actitud vigilante, que bien podría ser interpretada como un sentido de autodefensa frente a estos dos extremos a los que nos puede llevar la distancia entre lo imaginado y lo real, la locura y la desesperanza. Dos raíles cuyos extremos llevan a la desintegración del individuo. La lucidez del personaje-narrador busca siempre un nexo entre su fantasía y el desarrollo temporal. Trata de abrirse paso entre lo imaginado en procura de esa realidad, sustrato del pasado vital, que presiente se le escapa: *el montón de horrores, verdaderos como eran, con sus fechas, nombres y lugares, afectaba a mi ánimo a la manera de relatos cuyo valor, más que en la exactitud misma del hecho estuviese en, ¡cómo decirlo!, en su efecto literario, en alguna especie de endiablada virtud que los ponía a vibrar* (los que escuchaban, entre ellos al personaje) *y los separaba de la realidad de cada día para situarlos en un plano de lo imaginario.*

En una lectura atenta constatamos que el regreso, su dinámica de transposición, se nos presenta más que como un reencuentro con el

pasado conocido, como una constatación de una realidad imaginada que puede ser otra, intransferible a través de la interpretación ajena. Esta actitud hará, como se ve al final del relato, que se produzca la duplicidad del regreso en una sola proyección que, pasando por la realidad ajenizada en la distancia y en la no comparecencia, se curva duplicándose en el retorno. Lo que impele al doble regreso es la realidad constatada en su autonomía. El personaje siente que lo imaginado en la distancia ha sido trascendido.

	Recuerdos pret. ←	
Realidad imaginada	«El regreso» (relato) →	Realidad constatada
	Realidad transgredida ←	

La forma en que Ayala nos va dejando sentir el tiempo en «El regreso», a través de su personaje-ficción-autobiografía (esto último puede ser un condicionante relativo, pero no descartable), es un entretejido de sutiles referencias que nos irán, poco a poco, llevando a las fronteras de unos hechos de dimensión imprevistas. La cotidianeidad del personaje se irá enriqueciendo y, a la vez, empobreciendo con su propio asombro. Esto se pone de manifiesto en esa especie de autonomía unamuniana existente en el transcurso ficción-vital de los personajes, y que Ayala usa con frecuencia en sus relatos y novelas, y que en el caso específico de «El regreso» adquiere una constante que arranca desde las primeras líneas.

El doble juego: lo real y lo imaginario es el elemento aglutinador de este relato, relato que, en orden a su temporalidad, podría más bien ser definido como una novela breve. Es como si realidad y sueño se fueran yuxtaponiendo para darnos la dimensión de un paisaje interior por el cual transita el personaje autoconfigurándose, midiéndose en el asombro. Un círculo de acontecimientos van cercándole, y en medio de ellos, él, personaje, procura traducir hechos que se le escapan, o mejor dicho, sobre los cuales no tiene una hegemonía de acción directa, que se han generado comprometiéndole, pero sin que él haya podido sentirse integrado.

Ya en el segundo capítulo de «El regreso» nos vamos concienciando de la forma como el tiempo en el relato es una especie de realidad expectante, en la que lo concreto pierde densidad, se torna huidizo: *Una mañana, a comienzos de octubre, desembarqué, pues, en el puerto de Vigo. Nunca había estado yo en Vigo; no me gustó la ciudad; la hallé sucia y desoladora, y me sentí en ella desamparado, tanto si no más, como en Buenos Aires, cuando, acabada nuestra guerra civil,*

arribé a su puerto. Sobre este condicionante real, el retorno, que es a la vez juego de la memoria, vaga la imaginación como una presencia de la duda. En este relato de transcurrir envolvente —jamás de tipo lineal— la duda es como el espejo donde se junta realidad y duda: *Y ¿pertenecía al sueño o a la realidad aquella mujer que arrastraba a un niño de la mano, aquel perro que miraba y desaparecía...?* Debido a la atmósfera que envuelve este relato, no nos parece extraño que nos despierte una relación mental con algunas páginas de Rilke.

Decíamos que los sucesos van surgiendo como encadenación de hechos aparenciales, autónomos, pero provistos de una costra de realidad tangible que envuelve el carozo vivencial de lo poético. En esta atmósfera de realidad imprecisa, pero no por eso menos realidad, los sucesos van cerrando o cerrándose en un entorno donde el hombre refracta su propia integridad emocional. Contra esa realidad imprecisa y a la vez cargada de tensiones los seres de su imaginación y realidad van surgiendo como de una especie de trama en su revés: *¿Era soñada esa figura que de repente veo venir calle arriba, por la misma acera que yo, cada vez más cerca, y en la que pronto reconozco a Benito Castro, el barbero?* Este primer encuentro es el pilar donde el tiempo se fija, donde el transcurso de lo vivido busca su confirmación y se hace antropomórfico; tiene una presencia humana y un rostro; desde aquí los seres van a ser entes nominados, menos el personaje, que seguirá siendo un ser sin nombre. Un ser que puede llamarse Francisco Ayala o contener el de todos los seres que salieron impelidos por la guerra. Este Benito Castro, el barbero, es el símbolo de la llegada al centro de su existencia pasada y al mismo tiempo el lugar desde donde ha salido, lo más real que la memoria le brinda, el lugar al que regresa en procura de una realidad cercenada por la distancia, por la distancia y el miedo.

Es importante comprobar que después de este encuentro irá reconstruyendo nombres propios, hechos acaecidos durante su ausencia. Este primer encuentro es, como hemos dicho, el pilar donde se fija el tiempo, donde lo vivido busca su confirmación real, pero en este encuentro comienza a su vez la frustración de la realidad. El espera dimensiones como ente individual, surgiendo de sus propias fantasías, tejidas en su exilio: *En toda mi ausencia, para nada me había acordado del santo de su nombre; y ahora ¡ahí estaba y se veía sobre mí! Aún (...) mirábame como a un viajero que llegara de la estación con su equipaje a rastras (...). ¡Qué cosa rara! Después de no habernos visto durante tantísimos años (...), al cabo del tiempo llego, me doy con él de mano a boca, y..., ni vacilar siquiera, adiós, como si ayer mismo hubiera estado afeitándome en su barbería; y*

él también, sencillamente, me dice adiós y sigue su camino como si tal cosa, como si no hubieran pasado doce años, y una guerra, y... Desde luego, lo que aquí se halla en juego es una realidad temporal —la auténtica y la forjada en lo imaginario de la ausencia— en la que aún vive un hecho motriz que ha creado la distancia, la guerra.

Lo que es producto de la duda en el personaje es observar que tiempo y distancia no muestran su realidad; parecieran no haber existido; no existe el hueso, sino su pulpa. La realidad pierde su naturaleza de hecho generador de distancia. Esta aparente carencia hace que el hombre se sienta más desposeído. Si observamos detenidamente el transcurrir del relato, nos daremos cuenta de que en el personaje hay una actitud intuitiva: lo creado o recreado por la imaginación cuando no se cimenta en la realidad —en esa realidad tangible que puede ser comprobada apriorísticamente— puede significar la locura.

La conciencia de que la realidad no puede ser solamente aparencial, en la misma medida que los sueños necesitan proteger su aparente vaciedad, dejando una brecha por donde la realidad es presencia. La realidad y su sentido puede ser, y en realidad lo es, multifacética; de aquí se desprende que realidad y sueño puedan llegar a ser en un momento dos unidades convergentes en una realidad otra, indiferenciable. Es por esto que el personaje de «El regreso» a partir de un encuentro, un encuentro que oscila entre la realidad y el sueño, en que uno y otro elemento no se definen, comienza a sentirse envuelto en la trampa de su propia imaginación, es decir, a tomar conciencia de esta situación. Desde este instante comienza a buscar la lucidez como una salvación, sabiendo que debe abrirse paso en la espesura de su vigilia para llegar a la propia confirmación vivencial.

La llegada a su hogar pretérito, el cúmulo de hechos raíces de su infancia y adolescencia, es de alguna manera para él una realidad trocada en su esencia, tal y como lo es el encuentro con el primer ser conocido. Las dos situaciones le deparan el hecho sorpresivo que en cierta forma le niegan o relegan a un papel de secundaria presencia. Los dos hechos le indican que a sus espaldas existió una temporalidad y un divorcio y que lo existente con anterioridad a su regreso, que tenía relación con el pasado, no era sino una realidad vivida de retazos, de trozos de un tiempo gastado en su propia dinámica. Pero tal vez lo más tremendo es la comprobación de que esa misma realidad que vivió antes de su partida, antes de su desgajamiento, tampoco era tan real como para ser generadora de sus sueños. El personaje parece darse cuenta que es a la vez un paria de los sueños y de la realidad. La solución podría ser

el suicidio, la entrega a ese mundo de fantasmas o el nuevo regreso. Pero ¿un regreso a dónde? La llegada a su hogar es lo único tangible o posiblemente tangible que halla, pero a la vez esto le da también la medida más inequívoca de la irrealidad de lo vivido; es aquí donde surge el hecho de una persecución ignorada que le convertirá en perseguidor: *¿En mi busca? ¿Cómo en mi busca? A buscarme, ¿para qué? ¿Quiénes vinieron a buscarme?* La indagación no es sino el armazón con el cual quiere reconstruir parte de una realidad personal y ajena que se le escapa. Esa parte de su vida que la distancia y la imaginación ha trocado, haciendo que sea ignorada y que, no obstante, le implique de una manera directa e intransferible.

En este instante surge el nombre del perseguidor: *Y* (le responde su tía) *¿sabes quién los traía? Pues los traía, ¿quién dirás? Era el único conocido: aquel amigote tuyo al que yo, la verdad, nunca pude tragar. ¡Qué razón tenía, hijo mío...!* Es desde este momento cuando la obsesión por reconstruir la realidad, que son los aconteceres sucedidos sin su participación, se hace más perentoria. Es como si ya no solamente quisiera conocerla, sino trascenderla. Ahora tiene un nombre, el de su amigo que ha venido a buscarle, Abeledo, el compañero inseparable que durante su ausencia ha venido en su busca para matarle. Debemos ponernos en el personaje, o, mejor, en el asombro de él, ya que nunca su imaginación, la reconstructora distante de la realidad perdida, ha contado con este nombre como su posible ejecutor en la delación.

En Abeledo se afirmarán y hundirán las raíces del recuerdo. Abeledo se tornará símbolo integrador, personificación de lo vivido en lo no vivido, en ese ámbito, a la vez que real, imaginario. La indagación del pasado, por fin, encuentra un centro nominado desde el cual se irán proyectando otros nombres, tejiendo el cerco de la realidad no iluminada por su presencia: *Dígame, tía; una cosa quisiera preguntarle: ¿qué ha sido de Rosalía en todo este tiempo? A lo mejor se ha casado.*

* * *

Las reminiscencias desde ahora serán vínculo a lo real, pero a lo real-aparencial, hechas de una serie de eslabones sorpresivos motivadores de sucesivas perplejidades, generados en ese lado oculto por la distancia en que los aconteceres tuvieron su propia dinámica. La perplejidad del personaje de Ayala se irá nutriendo de los detalles de un mundo existido, pero no vivido, que necesariamente debe ir

siendo reconstruido con vivencias personales y comprometidas, aunque este acto conlleve una carga de circunstancias ajenas.

La personificación se realiza en la transferencia que le transforma de perseguido en perseguidor (es extraño cómo en esta dualidad de búsqueda tanto Abeledo como él buscan algo que de alguna forma no llega a concretarse en un hecho físico, en el encuentro que libere). El personaje ayaliano en «El regreso» vive una disyuntiva soterrada que en el fondo es la realidad buscada en la personalidad de Manuel Abeledo González: íntimamente ligado al «porqué», se halla la muerte. De no haber existido la distancia y la huida, creadora del mundo fantasmal y continuamente rememorado, ¿la realidad habría sido no el estupor ante el rostro que le venía a buscar, sino la muerte?

Durante los ocho capítulos restantes (el relato consta de diez) todo se transformará en una búsqueda. El personaje recapitulará todo lo que puede de su existencia pasada; buscará los sitios en que pueda hallar a Abeledo, irá a su antigua casa, repasará los años de la niñez y adolescencia, compartida estrechamente con ese ser que termina por parecerle cada vez menos alcanzable. El personaje de «El regreso» vive obsesionado con la presencia de su antiguo condiscípulo y que de pronto le lleva al convencimiento de que ha sido también su posible verdugo: *La idea de que en cualquier momento, apenas pusiera el pie en la calle, podía tropezar con Abeledo, me paralizaba, me aterraba.* A pesar de ello, lo busca. El encuentro, de alguna forma, es aterrador, no por el peligro que encerraba, sino porque vendría a cerrar el círculo conjetural en el cual el personaje se halla inmerso y sin asidero.

En este acto conjetural es donde cree encontrarse con la realidad, esa realidad intuida que puede haber generado el hecho de que su amigo le haya buscado para delatarle o para matarle: *Rememoraba yo ahora todo esto rumbo al café Cosmopolita.* Este acto es el tratar de reorganizar su propia realidad y a la vez la ajena: la aprehensible y la inaccesible, dos polarizaciones que en ese momento se repelen por su propia imantación. Sería una actitud inútil reproducir en su totalidad el repaso mental del personaje en su búsqueda por articular de una forma comprensible las motivaciones que Abeledo ha tenido para desear su entrega. A pesar del hecho conocido que implicaba un peligro vital en el personaje ayaliano, existe una dinámica de ternura hacia el pasado. Rememora sin odio, sino apenas con una especie de extrañeza. En el recuerdo de la hermana de Abeledo González se percibe la ternura, la misma que siente hacia Rosalía, su novia abandonada, y a Mariana, la compañera que también ha abandonado en la Argentina para iniciar este regreso a su pueblo, este

regreso que se tornaría en una búsqueda de Abeledo, como si en este personaje se resumiera toda la capacidad de un hecho existencial, como tal vez lo es en toda su fuerza de realidad alterada y alteradora de un mundo que para el personaje central parecía inalterable.

Mientras rememora, mientras busca a Manuel Abeledo González, el narrador recuerda a la hermana de éste, su relación intrascendente, su noviazgo con Rosalía: *no se hacía arreglo alguno, no se pintaba; nada «me lavo con agua clara»... Y lo demás que ponía Dios, la hacía demasiado semejante a su hermano Manuel* (Manuel Abeledo González): *tenía la misma mirada entre huidiza y melancólica, la misma nariz corta y fina (...). Así pues nunca le hice el menor caso; la traté siempre con todo respeto. ¿Podía yo imaginarme? Sólo más tarde, cuando se concertó mi noviazgo con Rosalía, y él lo supo y se convenció de que la cosa iba en serio, caí en la cuenta por su actitud de cuáles eran las que él venía echándose a propósito de su hermanita.* Hasta aquí vemos cómo el esfuerzo por atrapar la realidad sigue siendo un hecho conjetural, abierto. Todo es solamente el acopio de unos hechos en búsqueda de la realidad, cuya confirmación no llega o se dilata en la persecución de Abeledo, que se ha transformado en la única explicación posible, en la clave que despejará toda duda, que hará accesible la realidad no soñada, sino esa en que la vida retomará a un curso de acontecimientos desentrañados. De pronto, los hechos se conforman en una aparente e insoslayable realidad abismante: *... Cuando de pronto, me quedé parado en mitad de la calle, entontecido por una ocurrencia que, cual pedrada o mazazo, acababa de golpearme la cabeza: ¡Conque —se me había venido al magín—, conque por eso era por lo que había querido liquidarme! ¡Canalla! (...). La infamia de tantos y tantos como aprovecharon la guerra civil para satisfacer sus pequeños rencores, sus miserias inconfesables, tenía ahora un rostro: el de mi amigo Abeledo.*

Los niveles recorridos por la relación en «El regreso» contiene una triple conformación de la realidad que se amalgaman. Una es la vivida por el protagonista; la otra, la de sus reconstrucciones apoyadas en el pasado, lo que continúa *viviendo* en él como fruto de la experiencia directa de unos hechos que le comprometen, personalizándole, convirtiéndole en un ser recurrente al pasado. Sin esta recurrencia el regreso no se genera como necesidad. Para regresar es preciso conformar una realidad que se proyecte hacia una zona temporal que se desconoce en su transcurrir, pero de la cual creemos tener su punto de partida. Por último, tenemos esa realidad buscada, esa realidad transferida con el regreso, en el caso específico que el regreso se verifique como realidad constatable. Es en este acto cuan-

do logramos la *realidad desconocida,* que por ser desconocida no es menos real en lo esencial de todo acontecer-transcurso. Esta última es la que para el personaje de «El regreso» se le hace imprescindiblemente recobrada; sin ella, todas las anteriores referencias, reales e imaginadas, se tornan realidad inaprehensible.

Hallar la atadura que haga posible la integración de los hechos, o a los hechos, es lo que mueve la búsqueda, la constatación física de Abeledo en el personaje de «El regreso». Es como si para el personaje el no hallazgo significara el no regreso, el quedarse vagando en un trozo de realidad sin confirmación. No verificar su existencia es quedar a merced de lo irreal, y esto conlleva el peligro del caos; una realidad sin contornos precisos que la desmitifiquen de lo puramente lucubrado en la distancia. Al permanecer la distancia como permanencia de lo imaginado, el regreso no se produce. Lo que mueve la persistencia de la búsqueda de Abeledo no es sino la búsqueda integradora.

* * *

Pero el deseado hallazgo no se produce; se alarga en el tiempo. Lo que se produce es un recorrido en sentido inverso al encuentro, fruto de la búsqueda premeditada. Lo que se inicia como búsqueda confirmadora se va transformando en búsqueda lúdica. El protagonista se sabe envuelto en unos hechos que se van tornando imprevisibles. La búsqueda de Abeledo se va tornando una búsqueda fantasmal; gira en una realidad autónoma que priva la incorporación a los hechos acaecidos en la distancia: *El encuentro no se producía. Aquel día pasó, y el siguiente, y otro, y otro; pasó una semana, dos semanas pasaron entre tanto, y ni yo había tropezado con él ni hubo siquiera quien me diese noticias suyas: ¡como si se lo hubiera tragado la tierra!*

Toda búsqueda en procura de la ausencia va hacia la nada. Y, sin embargo, la ausencia gravita, como un peso de situación sin límite, en la búsqueda de Abeledo. Lo que en el personaje se inicia como una búsqueda dilucidadora de su propia integridad física, consistente en su temor primario al encuentro, se va tornando en pérdida de la agresividad autodefensiva: *Acodado en la mesita del bar, repasaba yo mentalmente la cuenta de mis dineros sobrantes, y también la de mis días disipados en la estúpida obsesión de encontrar a Abeledo.* Ahora bien, no dejemos de pensar que en muchas ocasiones el truco de la resignación, en su forma más encubierta, puede no ser otra cosa que el cebo en que muerda la angustia.

Hay en el relato un detalle que, si bien es importante, las circunstancias en que se produce pudieron haber sido otras. En el aburrimiento de su búsqueda inútil, el personaje cae en un prostíbulo, donde entre las asiladas se halla con la hermana de Abeledo (María Jesús). Es ella el encuentro, es ella la que le devuelve la presencia de Abeledo.

—Pero cuéntame. ¿Cómo fue ello? No sé nada.

Se extrañó de mi ignorancia, se me quedó mirando fija como si no lo creyera, y luego me notificó lo asombroso, lo que yo escuché atónito, y lo que al oírlo me dejó helado y, durante un buen rato, mudo: Abeledo había muerto; sí, había caído asesinado, sin que nunca se averiguara por mano de quién, durante el barullo de la guerra.

María Jesús le da al personaje las claves de la realidad buscada. Le indica la actividad desempeñada por su hermano durante la guerra, lo que de alguna forma vendría a cerrar el círculo conjetural en que el personaje había caído. Pero el círculo se cierra aparentemente; la realidad del regreso no se consuma con la muerte de Abeledo. Se consuma en una realidad rescatada en la cual el personaje se ha encontrado inmerso, no desde su llegada al pueblo, a sus raíces, sino desde el fondo de su realidad imaginada, trocada por la realidad vivida: *Ahora ya sólo me resta el epílogo; me resta decir que a la mañana siguiente (...) abrí los ojos y tuve la sensación misma de quien sale de una pesadilla, y, con ella, todo lo ocurrido desde mi regreso a España compareció de golpe ante mi conciencia, formando un bloque aislado, muy preciso de contornos, pero irreal, como esos sueños nítidos que tienen la calidad intensa de lo vivido y, sin embargo, carecen (esto sólo nos asegura que son sueños); carecen, sin embargo, de toda comunicación con el mundo cotidiano (...) (¡un mes casi había vagado en persecución y fuga del «fantasma vano»!).*

Francisco Ayala, con estas frases del personaje de su relato, nos devuelve a una conciencia quebrada en el transcurso de los hechos narrados. La realidad buscada por el personaje pierde densidad con los hechos mismos que mueven o motivaron el regreso. La personalidad de Abeledo y su búsqueda, como su muerte, es algo más que un buscar; es un reconstruirse que ha sido, por obra del tiempo, transformado en pérdida irremediable, en realidad trocada, a pesar de poder ser comprobable como temporalidad.

El sentido de la pérdida se transforma en encuentro, pero en un encuentro irrecuperable, como cerco vital del personaje de «El regreso»: *Dar con Abeledo (no con la tumba de Abeledo) me costó más trabajo, pero, al cabo de tantas vueltas, leí por fin su nombre sobre un*

nicho: Manuel Abeledo González. La pequeña lápida rezaba: Aquí yace el camarada Manuel Abeledo González, caído al servicio de la patria. Mano alevosa lo abatió el 15 de julio de 1937.

Cuando decíamos que en «El regreso» se producía un re-regreso nos estábamos refiriendo a esa apertura *unamuniana* con que Ayala maneja a sus personajes dentro de las situaciones creadas que los envuelven. El relato, en otro escritor, habríase cerrado con esta especie de hallazgo, de esa realidad perdida, que aparece como una distorsión del orden temporal que debe ser confirmada. En Ayala, por el contrario, el mundo conjetural no se cierra; la realidad imaginada queda como realidad autónoma. El regreso no es un regreso que se cierra, sino un abrirse con otro regreso: *Volví la espalda, y me salí del cementerio, y bajé sin prisa para la ciudad. Por el camino adopté la resolución —que no tardaría en cumplir sino lo indispensable— de volverme a Buenos Aires.*

La significación de este regreso, del regreso que se produce en el personaje ayaliano, es el recorrido desde la arquitectura de la realidad hecha en la distancia con los despojos que nutren la memoria. Pero —existe algo más— la resultante de una actitud emanada de un hecho más en profundidad en la conciencia del individuo es el término del acoso a que todos estamos sujetos por los fantasmas de nuestro rehacer nuestra propia realidad intransferible. El personaje de «El regreso», a través del relato, realiza un camino que va desde su mundo imaginado, desde su realidad creada, hacia lo que en la distancia cree es la auténtica realidad que desbaratará a la primera, devolviéndole a un papel más humanamente justificado dentro de un hecho colectivo: su sitio geográfico, los seres conocidos; pero tal vez el acto de mayor lucidez es su doble regreso. En este acto está la conciencia clara y dolorosamente real, la de saber que existe una realidad fuera de nuestros sueños que involucra un rechazo de nuestra integración. El opta por la verdadera libertad, el retorno a la realidad como acto consciente de arquitectura de nuestro mundo, la sostenida en los sueños, la gredosa y maleable realidad imaginada, donde el hombre se construye y destruye rodeado de una fantasmal agonía vital, abierta y sin fronteras: la soledad intransferible.

GALVARINO PLAZA

Fuente del Saz, 8
MADRID

NOTAS SOBRE FRANCISCO AYALA, «EL RAPTO», Y EL MITO DEL ETERNO RETORNO

Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Murieron cuatro romanos
y cinco cartagineses.

(F. GARCIA LORCA: «Reyerta», *Romancero gitano.*)

La novela corta *El rapto,* de Francisco Ayala, apareció por primera vez en Madrid, en 1965, en una edición de La Novela Popular, y al año siguiente se reimprimió con algunas revisiones como la primera parte de la colección *De raptos, violaciones y otras inconveniencias.* Los ligeros cambios introducidos en esta segunda edición tienden a acentuar y subrayar con más fuerza lo que ya para algunos lectores de la primera versión resultaba evidente: y es que lo que el autor ha querido hacer en ella es presentarnos una situación arquetípica, una constante psicológica y literaria. Una mujer joven y hermosa es seducida y abandonada por un hombre que llega de lejos, que ha viajado mucho y le ofrece el prestigio de lo desconocido, de aventuras exóticas y misteriosas. El antecedente literario más claro es, desde luego, el episodio de Vicente de la Roca, cabrero Eugenio, Anselmo y Leandra, en el capítulo LI de la primera parte del *Quijote.* En este episodio se nos relata la seducción de Leandra —hermosa y altiva joven que desdeñó a Anselmo y a Eugenio, quienes escondieron su dolor en una apartada Arcadia para pastores desdeñados— por Vicente de la Roca, que se había marchado de la aldea a los doce años y regresa de Italia elegantemente vestido a la última moda y tocando una magnífica guitarra. Vicente acaba por raptar a Leandra: la seduce mentalmente, y, sin embargo, no la despoja de «la joya que, si una vez se pierde, no deja esperanza de que se cobre». Le roba, en cambio, sus otras joyas y su dinero, y la abandona en una cueva. El padre de la muchacha la esconde en un convento —lugar de refugio de tantas mujeres seducidas y abandonadas en el Siglo de Oro— mientras que sus otros pretendientes se retiran a su doliente Arcadia.

Como señala Phyllis Zatling Boring en su introducción a la edición escolar de *El rapto,* «la deuda de Ayala con respecto a Cervantes es evidente. No se contenta con conservar el nombre de Vicente de la Roca y las líneas fundamentales del relato, pues, además, hace que Vicente cite casi literalmente a Cervantes cuando Vicente menciona 'aquella joya que si una vez se pierde no deja esperanzas de reco-

brarse jamás'. Por otra parte, Ayala toma prestado tan sólo las líneas generales del relato cervantino, y nos ofrece todos los otros detalles del relato» (p. X de la introducción de P. Z. Boring; traduzco del texto de su edición, publicada por Harcourt, Brace & Jovanovich, Nueva York, 1971). Ayala moderniza, en efecto, un tema eterno. Si tratamos de diseñar lo que pudiéramos definir como los «parámetros culturales» de su texto sería preciso incluir muchos otros autores: por ejemplo —y mi lista no pretende ser completa— la seducción de la heroína es, esencialmente, una *seducción cultural,* lo que nos recuerda la *Madame Bovary,* de Flaubert. La idea fundamental que inspira el texto de Ayala es tan amplia que no podemos dejar de recordar que el tema de la joven seducida por un visitante prestigioso que procede de su propio país pero llega de tierras lejanas cargado de gloria, información y recuerdos de aventuras pasadas hace coincidir la heroína de Ayala con la Tisbea del *Burlador* de Tirso. La indecisión de la heroína del relato de Ayala, incapaz de escoger entre dos pretendientes, nos recuerda también una situación parecida, que encontramos en numerosos cuentos tradicionales, en que la hija del rey no quiere escoger a un pretendiente, y ello acarrea consecuencias trágicas que cambian su vida e influyen en la sociedad de que forma parte. Se trata, pues, de un arquetipo: no cabe duda de que en el marco pueblerino en que se desarrolla el relato de Ayala (y el de Cervantes), el papel de la heroína equivale al de la princesa en los cuentos tradicionales. La indecisión, parece decirnos este relato arquetípico repetido por tantos autores en tan diversas cicrunstancias, y en especial cuando la indecisión paraliza una relación fundamental como es la de elegir marido por parte de la mujer más deseable y deseada de un reino —o de una población— acarrea consecuencias muy graves. Y, desde luego, al repetir a Cervantes trata Francisco Ayala de perpetuar y amplificar una situación que lleva en sí misma un mensaje moral y también un mensaje histórico-antropológico: «Los temas de la novela como los del drama son siempre los mismos. Se vienen repitiendo incesantemente. Los encontramos en la Biblia, en la literatura oriental. Son los temas eternos que surgen de la condición humana» (Ayala, citado por María Embeita, en «Francisco Ayala y la novela», *Insula,* XXII, 1967, p. 6).

La llegada de Vicente —el héroe del relato de Ayala— a su pueblo natal es idéntica, como señala Phyllis Z. Boring, a la de un caballero errante medieval, pero en lugar de llevarse a su dama en un noble corcel la rapta en una magnífica motocicleta alemana de último modelo. Como el indiano de que nos hablan los autores del Siglo de Oro y que nos ofrece el *Don Alvaro* de Rivas, el héroe de Ayala regresa

cargado de maravillas que encontró en países lejanos y exóticos: importa poco que estos países sean los del continente americano o las regiones industriales de la República Federal Alemana, pues para la visión de nuestro autor —y la de los habitantes del pueblo español de su relato— la equivalencia funciona perfectamente: como reza la frase francesa, «plus ça change, plus c'est la même chose». Los temas se modernizan, pero la estructura sigue siendo muy parecida. Conviene, de todos modos, subrayar la coincidencia entre presente y pasado: por ello mismo, como bien señala el crítico Alberto Sánchez —quien, si no me equivoco, ha sido el primero en advertir que el relato de Ayala era una reconstrucción del relato cervantino a que hemos hecho alusión anteriormente—, la segunda versión del texto de Ayala contiene mayor número de alusiones que apuntan al Siglo de Oro. El autor, como el Pulgarcito del cuento tradicional, va sembrando sus páginas de indicios, migajas literarias, que nos permitirán seguir su pista. Por ejemplo: «Era del año la estación florida», clara alusión a Góngora; «Patricio juntamente y Fructuoso», alusión a la Egloga I de Garcilaso, ambas frases ausentes de la primera edición, en que los dos jóvenes, además, se llamaban Manolo y Fructuoso. Parece evidente que Ayala se dio muy pronto cuenta de que su esfuerzo por conectar un relato moderno con otro de Cervantes había pasado inadvertido para la mayoría de sus lectores. El ensayo de Alberto Sánchez en que se establece y comenta tal conexión apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos* (LXVI, 1966) y merece el aplauso de todos los admiradores de Ayala. Pero muchos lectores españoles de Ayala, creo, no vieron la relación con Cervantes. Los lectores norteamericanos de Ayala, menos numerosos que los españoles, estaban, según parece, mejor informados en este caso: habían podido leer el ensayo de Keith Ellis, «Cervantes and Ayala's *El Rapto:* The Art of Reworking a Story», aparecido en PMLA, LXXXIV, 1969, pp. 14-19, y también, probablemente, la edición de P. Z. Boring, cuyo prólogo señala dicha relación.

Evidentemente, el héroe y la heroína del relato de Ayala repiten, en lo esencial, las mismas peripecias descritas por Cervantes. Pero, claro está, traducidas a una situación moderna. Igual que, en la música, cuando Tschaikovsky o Stravinsky reinterpretan a compositores más antiguos, Mozart o Boccherini, la línea melódica queda modificada por un lenguaje musical más moderno, más dinámico y disonante. El mensaje implícito, en todo caso, es un mensaje ambiguo: es cierto que, como creían los viejos autores latinos, «nihil novum sub sole», y Ayala lo subraya y modula, en uno de sus cuentos, que forma parte del libro, publicado en 1966, y lleva por título *De raptos, violaciones y otras in-*

conveniencias: «Violación en California», en que escribe que «no hay nada nuevo bajo el sol de California». Pero también es cierto que los detalles crean un ambiente, y que este ambiente no es el mismo, sino muy diverso. Un perfume de modernidad invade el relato conformado por modelos tradicionales. Todo es y no es lo mismo. En esto consiste la inquietante ambigüedad del relato de Ayala. El raptor descrito por Ayala coincide, incluso en su nombre, con el de Cervantes. El desenlace es el mismo, o casi. La muchacha es seducida, raptada, robada, abandonada. Pero en cuanto empezamos a comparar detalles surgen inquietantes diferencias.

Quizá la más notable es la que desarrolla Ayala en la larga carta a Patricio, el desdeñado pretendiente de Julita, en la que el héroe —o más bien, a usanza de la novela picaresca, anti-héroe— de la novelita, Vicente, describe su acción y explica sus motivos. Vicente subraya que hizo bien en raptar a Julita: no hay que fiarse de las mujeres. Son ídolos frágiles que hay que deshacer, desmoronar, pulverizar: «Fue, como te decía, lo más fácil del mundo. Me bastó con mostrarle el señuelo, agitar los cascabeles, hacer unas cuantas morisquetas y carantoñas, y ya te tienes a la sin par Dulcinea lanzada a los caminos del mundo sobre la grupa de la motocicleta de este caballero aventurero, con las alforjas, además, llenas de alhajas y de buen dinerito. Operación sencilla en grado sumo. Y ahora ya, querido Patricio, por tierra yace el ídolo hecho pedazos: puedes tocarlo con tus manos y convencerte de qué materia tan frágil y tan grosera estaba amasada la preciosa figurita.» Tras lo cual pide a Patricio que lo visite en Alemania: «Tendremos una explicación leal y completa.» Le ofrece el botín que antes capturó. No resulta fácil interpretar esta carta. Totalmente nueva, si la comparamos al texto cervantino. El odio y desprecio a la mujer son comunes a ambos textos. La «guerra de los sexos» continúa siglo tras siglo. Cervantes, autor de *El casamiento engañoso* y de *El celoso extremeño,* no era ciertamente ajeno a este fundamental desarrollo de nuestra humana historia.

Pero lo añadido por Ayala merece comentario, en especial porque los críticos anteriormente citados —inteligentes, perspicaces en conjunto— no han subrayado este aspecto del relato de Ayala. Me parecía, cuando leí por primera vez *El rapto,* y sigo creyendo lo mismo, que la descripción del héroe de Ayala, y más todavía el relato de sus actividades, implicaba elementos homosexuales en su psicología. Estamos frente a un personaje que, en su aparición primera, es caracterizado ante todo por la forma vistosa, elegante, sorprendentemente impresionante, de su atuendo. La ropa, el calzado, los guantes. Es,

desde el primer momento, simpático, generoso, extrovertido. Sus amigos auténticos son hombres de su edad. Desprecia y odia a las mujeres: las evita —como hizo en Alemania— o las burla, como hace con Julita. En ambos casos está ausente la actividad sexual del *Burlador* de Tirso. Es cierto que la situación humana fundamental se repite. ¿Quién ha de ser? Un hombre y una mujer. Así se expresa Tirso. Y así, en el fondo, ocurre en la novelita de Ayala. La mujer queda burlada, el hombre —cínico, triunfante— sigue adelante. Creo que el héroe de Ayala está más cerca —en el fondo— del héroe, o anti-héroe, de Tirso que del personaje secundario dibujado por Cervantes. Vale la pena recordar ahora la interpretación hecha por Gregorio Marañón del Don Juan Arquetípico: según Marañón, es un homosexual o, por lo menos, en todo caso, un hombre de escasa virilidad. La carta de Vicente se aparta de una norma lógica y «realista» por los siguientes motivos: un hombre que ha cometido un delito y escapado a la policía, raras veces proporciona su dirección a alguien que pudiera comunicarla a las autoridades; un delincuente no obra en forma gratuita y no quiere devolver el fruto de su esfuerzo delincuente, como ofrece hacerlo Vicente. La carta de Vicente es psicológicamente válida tan sólo si aceptamos que el héroe se siente profundamente —emocionalmente— atraído por Patricio, y esta relación únicamente puede ser homosexual. Lo cual nos sitúa plenamente en una época contemporánea en que este tipo de relaciones ha sido ampliamente descrito, y nos aparta de otros siglos, como el de Cervantes, en que existía una clara prohibición frente al homosexualismo en todos sus aspectos. Todo cambia y todo sigue siendo lo mismo, y, sin embargo, los matices señalan diferencias históricas, que los partidarios de la inmutabilidad —sean estructuralistas o tradicionalistas— se niegan, a pesar de su innegable inteligencia, de sus innegables conocimientos y dotes de crítica, a reconocer. Un tabú, religioso o cultural, limita la visión de todos los miembros de la tribu, lectores o críticos; el único que a veces se escapa de la norma es el artista, en este caso, ese gran artista que es Francisco Ayala.

Podemos ahora ver el relato en su sutil complejidad. Más que pasatiempo o ejercicio literario, la recreación del incidente cervantino lleva a Ayala a subrayar identidades y cambios en el tiempo, todo ello para crear entre personajes y lector a la vez identidad y distanciamiento, y todo ello con un fin ético, didáctico, si bien envuelto en la niebla de la ambigüedad artística y literaria que desdibuja los duros perfiles del relato. Como ha visto González Sobejano, «tanto en sus relatos cortos como en sus novelas, lo que distingue a Fran-

cisco Ayala es, sobre todo, su lucidez de moralista. Esta lucidez, reconocida unánimemente por los críticos como dolorida serenidad, implacable enfrentamiento con el mundo real, visión amarga, etc., es la actitud del que en múltiples experiencias ha sondeado con la vista interior el fondo, a menudo la hez, de muchas almas y de muchas cosas; la actitud del artista-meditador, del artista moralmente preocupado; actitud de desengaño que lleva a la sátira, burlesca a veces, y otras veces doliente y despectiva... y con todo ello está intentando condenar, mediante cierta transfiguración desligada de presiones tempoespaciales (sus novelas ocurren en país imaginario y en tiempo indefinido), los malos pasos que conducen a nuestro actual desvarío. Con un procedimiento alusivo, en la línea de Valle-Inclán o de Kafka, logra Ayala, recurriendo a los puntos de vista ajenos y cambiantes, a los sueños, y a las versiones escritas, una imagen del mundo actual que no es este mundo en su concreción, pero sí su moral equivalencia» *(Novela española de nuestro tiempo,* 2.ª ed., pp. 617-618).

En efecto: el mundo presente interpretado como repetición, con variantes y características peculiares, de los errores de épocas pasadas: el eterno retorno de los apasionados errores del pasado, éste es el tema central de la obra de Ayala, y en este sentido *El rapto* es simplemente un aspecto, especialmente certero y feliz, de esta obra en conjunto. Coincido en esto con Keith Ellis, que en su ensayo antes citado señala que «cuando entendemos el sentido de *El rapto,* su carácter de obra típica de su autor se hace evidente, pues el relato puede entonces ser visto como un nuevo desarrollo del interés permanente de Ayala en la repetición de las experiencias humanas. Y en formas varias, la parte más importante de su obra puede quedar vinculada a esta visión. *Historia de macacos, Muertes de perro* y *El fondo del vaso* nos ofrecen protagonistas que —irónicamente— se convierten en perpetuadores de situaciones que habían jurado cambiar. Hay situaciones en *Los usurpadores,* obra que se desarrolla en la Edad Media, que anticipan, en su revelación de los crueles abusos del poder, otras situaciones del siglo XX, invirtiendo en esta forma el tipo de repetición que se despliega en *El rapto»* («Cervantes and Ayala's *El rapto:* the Art of Reworking a Story», PMLA, LXXXIV, 1969, página 19). Como Ellis indica un poco más adelante, Ayala no se ha limitado a usar una vieja trama como base de un relato con un nuevo punto de vista, sino que, al alterar sutilmente ciertos elementos estructurales, ha vuelto a escribir, esencialmente, el mismo relato, y al hacerlo ha demostrado la tendencia de ciertas debilidades humanas a repetirse una y otra vez.

Todo lo cual, en efecto, es exacto, pero al mismo tiempo insuficiente. Creo exacto que en el fondo la historia central es la misma que la de Cervantes. Pero el relato en conjunto consta de tres partes. En la primera, el prólogo, asistimos a un diálogo, durante un viaje por ferrocarril, entre el autor y un grupo de obreros españoles en Alemania. ¿Qué sentido tiene este prólogo? Nos sitúa firmemente en el presente, un presente lleno de detalles realistas, concretos, que inserta a los españoles de hoy en el mundo moderno, en una Europa en expansión económica, una Europa en que todo cambia y todo sigue siendo lo mismo. La muletilla de uno de los obreros —«qué buen país sería España si uno pudiera vivir»—, además de resumir sucintamente el sentimiento general, reproduce en esencia una frase de Valera y nos hace regresar al siglo XIX; y en cambio, la distinción entre dos marcas de automóvil, y sobre todo la comparación entre los viejos modelos de la marca DKW, funcionales pero feos, y los modernos, hermosos, insinúa, por vez primera y única, la idea del progreso. Después de este prólogo, prensada entre el prólogo y el epílogo en forma de carta, aparece la historia central de la joven deslumbrada y seducida por el forastero. Y la carta final con su explosión de odio y desprecio a las mujeres, es rica en matices psicológicos y sociológicos: puede decirse que el tema es eterno, la guerra de los sexos, pero al mismo tiempo que encaja muy bien en una situación como la del mundo presente en que esta guerra parece haberse agudizado —movimiento feminista, explosiones de homosexualismo y lesbianismo sin tapujos—. Todo cambia y todo es lo mismo. Depende nuestra interpretación de la parte de esta frase que deseemos subrayar. A mí me interesa ahora subrayar el cambio, no la repetición. Concedo que, en efecto, la repetición constituye la esencia del relato de Ayala y que en este sentido es expresión literaria del mito del eterno retorno, es decir, de la teoría que considera la historia del mundo como un desarrollo de fases cíclicas, cada una de las cuales es una repetición de todas las demás, teoría —o mito— que hallamos en las cosmologías griegas primitivas, en Heráclito y en los estoicos, teoría renovada en el siglo pasado por Nietzsche, que le da un carácter moral: cada instante de la vida tiene un valor de eternidad, ya que debe volver a suceder un número infinito de veces. (Para más detalles, véase el magnífico libro de Mircea Eliade *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición,* Madrid, Alianza Editorial, 1972.) Como la quimera de los antiguos, el relato de Cervantes-Ayala permanece y cambia al mismo tiempo. ¿Péndulo, rueda, espiral? Dos detalles solamente quisiera señalar: uno, insignificante quizá, el del automó-

vil DKW, embellecido por el progreso tecnológico y estético; otro, de mayor importancia, el que la heroína de Cervantes acaba en un convento, lo cual hace que su error moral quede imborrable y permanente; la de Ayala es llevada por sus padres a Madrid, en largas vacaciones. Quizá se casará, quizá se convertirá en mujer moderna e independiente. El relato de Ayala queda abierto. Otros críticos, con razón, han señalado su esencia cíclica, pendular. Yo prefiero ver en algunos de sus detalles una insinuación —modesta, larvada— de movimiento hacia lo alto y lo ancho, de movimiento en espiral.

MANUEL DURAN

Yale University
P. O. Box 10-A
Yale Station
NEW HAVEN, Com. 06520

LECTURA DE «EL DOLIENTE»

«*Vouloir* nous brûle, et *pouvoir* nous détruit
(Balzac, *La peau de chagrin*, I).

Como «una de las más perfectas y conmovedoras narraciones del autor» juzga Andrés Amorós la que, escrita por Francisco Ayala en 1946, figura en segundo lugar en la colección *Los usurpadores* (1949). Su título, «El Doliente», sobrenombre de Enrique III de Castilla, designa al protagonista, el infirme monarca cuya realeza minan numerosos magnates —fuertes y codiciosos de poder— hasta el momento en que él, en un irrepetible acto de ira justiciera, los desafía y aprisiona, para poco después, sin saber cómo, devolverles la libertad y sumirse de nuevo en el silencio y el olvido.

La narración, mediante simples espacios en blanco, se ofrece dividida en tres secciones.

La primera sección es una escena relativamente larga y lenta. Una tarde de invierno, en tierras de Burgos, veintiún años después del nacimiento de Enrique (por tanto, hacia el año 1400). El monarca, postrado, oye llegar a sus cazadores y recibe, ofrendada por su montero Ruy Pérez, una garza. Cuida a Don Enrique, aunque enajenada, su ama Estefanía González, quien, pocos años después de criarlo, había perdido el seso al mismo tiempo que el rey niño enfermaba y su hermano de leche, Enriquillo González, manifestaba también su enajenación. En breve diálogo, Ruy Pérez notifica a su señor la defección de Alonso Gómez, otro vasallo que se ha puesto al servicio del obispo don Ildefonso porque el rey viene adeudándole ya los sueldos de tres años. A solas nuevamente, Don Enrique, fracasado el intento de acariciar la cabeza de su perro, se abisma en quejas soliloquiales acerca de su dolencia, su soledad y el silencio de su nodriza, que mudamente le acomoda cuando él se sienta junto a una ventana, desde donde contempla el patio y escucha las risas de Enriquillo el idiota chanceando y probando sus fuerzas con un mozo de cuadra. La perspectiva de la repetición sin fin de las risotadas del hermano y de su propia postración exaspera al Doliente, que llama a su mayordomo, Rodrigo Alvarez, ordenándole que le cuente

todas las novedades. Ante la serie de atropellos de los grandes señores, que el mayordomo refiere, promete el rey poner orden el próximo verano si Dios le da fuerzas.

La sección segunda, tras un sumario preliminar en que se informa de cómo Don Enrique mejoró de salud al llegar el buen tiempo, y, en contacto con los otros, fue cerciorándose de su debilidad y de la urgencia de repararla por cualquier medio, se distribuye en tres escenas —larga, breve y larga—, que corresponden, respectivamente, al incentivo de la acción del rey, sus preparativos y su consumación.

En la primera escena —larga— asistimos a la conversación del cocinero y otros servidores del rey, entre ellos un tal Maroto, acerca de la imposibilidad de disponer cena aquella noche —una noche de primavera— por falta de medios y aun de crédito; escasez que contrasta con la opulencia ostentada la víspera por el obispo don Ildefonso en el banquete con que obsequió a los potentados de Castilla para tratar del reparto del reino y despojo del Doliente, según narra con vivos pormenores el locuaz Maroto. Y al volver el rey de caza con su compañía y comprobar, cansado y hambriento, el vacío de su despensa, manda empeñar su capa, y durante la cena así improvisada se entera de lo ocurrido en el convite del obispo y resuelve con su montero preparar un golpe de mano, para lo cual planea una nueva salida de caza con sus allegados.

Consigna la escena intermedia —breve, casi un sumario— la jornada venatoria días más tarde y la súbita retirada de Don Enrique a causa, por lo que parece, de una indisposición.

Dos semanas después tiene lugar en el castillo la última escena —larga—, en la que se consuma el hecho de fuerza proyectado por el Doliente. Creyéndole moribundo y pronto a hacer testamento, los señores acuden al castillo y, separados de sus criados y escuderos, quedan encerrados mientras comentan la enfermedad del soberano. De repente aparece éste, armado, iracundo, y pregunta a todos cuántos reyes han conocido en Castilla. Habiéndole respondido el más viejo —el condestable Alfonso Gómez de Benavides— que él ha conocido ya cinco reyes, Don Enrique, reprochándoles su afán de poder, que les hace reinar como si fuesen no menos de veinte reyes, júrales su inminente caída. Y mientras la guardia desarma y apresa a los magnates, el rey, tiritando, es desnudado y metido en cama por sus sirvientes.

La sección tercera y última —dos breves párrafos— resume cómo, pasado el verano, al levantar cabeza Don Enrique y preguntar qué

fue de sus prisioneros, supo que se hallaban libres y tranquilos en sus casas, y llegó a enterarse de que había sido él mismo quien había decretado su libertad. El Doliente retorna entonces a su silencio sin memoria, postrado de nuevo ante aquella pobre Estefanía, que, sentada junto a él, le ahuyentaba las moscas.

1. EL TEXTO

Abre la narración el siguiente párrafo:

> «Ya vuelve Ruy Pérez», dijeron en un susurro los labios resecos del rey; y sus párpados cayeron de nuevo sobre las dilatadas pupilas. Horadando el espeso rumor de la aceña, le había llegado a los oídos desde el bosquecillo el son de una trompa de caza, insinuado apenas, luego ahogado en el agua. Aguardaba ahora el chapoteo de los caballos sobre el fango; en seguida, el ruido de sus cascos amortiguado por las hojas secas de la calzada; y, en fin, sus pisadas batiendo con tintineo metálico sobre las piedras del patio (1).

Las sinécdoques de la parte en vez del todo (labios, párpados, pupilas, oídos), lejos de poner de relieve la «apatía» del protagonista, la «atmósfera de fatigada inacción» de la historia, ni menos aún «el ambiente de estolidez [¡!] que conviene», según opina Keith Ellis (2), lo que hacen es sugerir inmediatamente al lector la pasividad material, sí, pero al mismo tiempo la sensitiva atención con que el ensimismado rey procura abrir su alma al mundo exterior en un esfuerzo por representárselo desde su aislamiento. Si el susurro que no llega a voz y los párpados cayendo revelan impotencia, los labios resecos y las pupilas dilatadas denotan sufrimiento. Los oídos no se limitan a recibir murmullos indiferenciados, sino que van percibiendo matizadamente «el rumor de la aceña», «el son de una trompa», «el chapoteo de los caballos», «el ruido de sus cascos», «el tintineo metálico» de sus pisadas, con identificación precisa del origen («desde el bosquecillo»), la trayectoria («en el agua», «sobre el fango» «las hojas secas de la calzada») y el paradero («sobre las piedras del patio»).

Esta impresión inicial, que no tiene de apatía más que la mera materialidad del cuerpo enfermo, y que de estolidez no tiene nada,

---

(1) Francisco Ayala: *Obras narrativas completas*, prólogo de Andrés Amorós, Aguilar, México, 1969, p. 483. El juicio de Andrés Amorós citado al principio de este comentario se halla en la página 45. «El Doliente» ocupa las páginas 483-499. El «Prólogo» a *Los usurpadores*, citado varias veces en el presente trabajo, las páginas 453-460.

(2) Keith Ellis: *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Gredos, Madrid, 1964, p. 83.

impone al lector en seguida la imagen de una conciencia preocupada por el mundo, pero reducida por debilidad física e insuficiencia comunicativa a un estado de intrascendencia.

Todo el relato se funda, literal y simbólicamente, en un duelo entre inmanencia y trascendencia que no alcanza la síntesis ideal (la inmanencia trascendente del creador de belleza o de verdad, la trascendencia inmanente del creador de justicia o de orden), sino que se debate sin cesar entre dos extremos: la mansa inmanencia en la que se incuba el impulso hacia una trascendencia violenta, o la trascendencia violenta tras la cual se disfraza la nostalgia de la inmanencia quieta.

El mismo párrafo inicial insinúa ese debate entre los dos extremos, pues la frase susurrada por el enfermo («Ya vuelve Ruy Pérez») y su tensa expectativa de los rumores y sonidos que van aproximándose, sugieren su necesidad de comunicación con el mundo, puesta de relieve en «Aguardaba ahora el chapoteo...», frase en que es el sujeto todo, su conciencia entera, quien rige el verbo; mientras en la debilidad del susurro, en la caída de los párpados, en la difícil arribada de los rumores hasta sus oídos, se hace sentir la impotencia material del personaje, subrayada por la oración con que da principio el párrafo segundo: «Inmóvil, retrepada la cabeza, brazos y piernas extendidos, el rey esperaba con paciencia infinita.»

No es cosa de ir mostrando aquí punto por punto cómo este vaivén de inmanencia estéril y trascendencia malograda impregna todos los estratos textuales, desde el ritmo, pasando por la construcción oracional, los denotadores semánticos y las figuras poéticas, hasta la composición misma del relato y sus valores simbólicos. Baste señalar algunos momentos de especial concentración que atestigüen esa alternancia inconciliable entre, de un lado, el hombre impotente que se refugia en la inmanencia del sueño y que, agotado por la enfermedad, se desploma en la mansedumbre silenciosa del olvido, la acechada quietud y la consunción contemplativa, sin más testigo que una pobre mujer demente y sin otro ámbito que la luz racional del desengaño, y, de otra parte, el rey obligado a su función de poder, impelido a trascender mediante acciones de fuerza que demuestren su salud y su vigor, su regia cólera, su apetito de información, su acechante movilidad y su actividad ardiente ante esos plurales enemigos a quienes ha de reunir por arte de engaño para echarles en rostro, de un golpe, la verdad.

En breve diálogo con su montero, Don Enrique le ha preguntado por su yegua herida y le reprocha que cabalgue y cabalgue todo el

día: «¿Para qué?» «Una débil llama de furor incorporó al rey en su catre; izado sobre un seco brazo, cuyo codo se hincaba en el jergón, arqueó el torso e irguió la frente. Pero en seguida tuvo que desistir del esfuerzo: la cabeza se le desplomó de nuevo en el cabezal.»

El contraste entre «débil» y «llama de furor» —casi un oximoron— delata la pugna entre lo que el rey es (debilidad) y lo que se siente forzado a ser (furor encendido). Los verbos que siguen expresan en forma acumulada, con su convergente significación de voluntad que se eleva y afirma, el esfuerzo del cuerpo intentando responder a las solicitudes del pensamiento. La tensión dinámica, marcada por el paso del perfectivo «incorporó» a los durativos «izado», «se hincaba», y de éstos a los otra vez perfectivos y casi equisonantes «arqueó» e «irguió», tropieza, sin embargo, en el escollo de la invencible inercia: «Pero en seguida tuvo que desistir del esfuerzo: la cabeza se le desplomó de nuevo en el cabezal.» Por incidental que parezca, este párrafo refleja, comprimida, la estructura toda del relato, consistente en una tensión engañosa seguida de una distensión desengañada.

Tan patente en la textura de la prosa como en el desarrollo de la acción, esta alternancia tensión/distensión se proyecta en la actitud de Don Enrique cuando evoca ante Estefanía «aquellas ondas calientes que, veintiún años atrás, enviaba a su cuerpecillo de recién nacido, con el golpe de la leche, el cuerpo recio de la mujerona», y comprueba poco después su compañía «quieta y silenciosa»; e igualmente cuando, enterado por Ruy Pérez de la deslealtad del vasallo, «la desolación de su alma buscó todavía un apoyo en las dilaciones de la duda. "¿Es cierta la noticia?", repitió con desmayo». Oyendo las duras verdades que el montero le expone, Don Enrique permanece en silencio: «Entornó los ojos, y ya quería refugiarse en el sueño cuando le volvió a acosar la voz áspera de su montero...» Abandonado, «comenzaba otra vez a quedarse traspuesto», con los sentidos «adormilados», cuando un perro se acercó rozando su mano colgante, y entonces: «Crispada al contacto húmedo del hocico, la mano del rey se levantó despacio para acariciar la cabeza del animal; pero tanteó en el aire sin tropezarla.» Enfocado de esta manera el comportamiento del protagonista, puede notarse, como rasgo acentuado por la repetición, en el plano de la expresividad sintáctica, la aniquilación adversativa de un enunciado por aquel que se le adjunta: «irguió la frente. *Pero* en seguida tuvo que desistir»; «ya quería refugiarse en el sueño *cuando* [= 'pero'] le volvió a acosar la voz»; «la mano del rey se levantó [...]; *pero* tanteó en el aire». Esta que podríamos llamar figura adversativa, conforma y caracteriza el texto.

Marrada la caricia al perro, el enfermo se lamenta y, sabiendo inútiles sus apóstrofes, dirige los lamentos a la muda nodriza: «¡Dime, contesta! Nunca me resigno a creer que no me entiendas, quieta ahí como una piedra, como piedra astuta que mira sin decir nada...» En rigor, al pedir contestación a la loca está pidiéndose a sí mismo una respuesta, una reacción que cobre forma; y al acusarla de piedra está condenando su propia quietud, que tanto le fascina. Es en este momento monologal cuando el narrador, distanciando de nuevo, ante el lector, la persona del rey, introduce cierta variación del párrafo que empezaba «Una débil llama de furor...», al escribir estas líneas en que late nuevamente la fórmula adversativa: «Un leve rubor de ira coloreó por un momento las pálidas mejillas, *para* desvanecerse de inmediato» (= 'pero se desvaneció de inmediato').

A continuación se traslada el rey de la cama a un sillón junto a la ventana, apartando las cobijas «con un tirón nervioso»; y cuando, sentado ya, «comenzó a apagarse su agitación y quedó en fin sosegado», la contemplación, primero, del patio, y luego, de sus propias manos «acostadas en el regazo», le sume en una divagación inconexa: «Hoy Ruy Pérez me ha traído una garza —barajaba, indolente, su pensamiento—; una espléndida garza: ahí está. ¡Garza real!... ¿Qué día será hoy? El día se acaba; ya cae la tarde; cae.»

Esta reflexión tiene un «movimiento decadente» y se produce en un tono de apatía reforzado por el inciso «barajaba, indolente, su pensamiento», como observa muy bien Keith Ellis; pero en lo que no cabe acuerdo con este comentador es en que así se ponga de manifiesto «el mundo trivial y anodino de Enrique»: «El rey no tiene siquiera la noción exacta del transcurso del tiempo y, al terminar el día, el único acontecimiento que le viene a la memoria carece en absoluto de importancia» (3). Sin necesidad de recurrir a la historia, que ha transmitido una imagen de Enrique III muy diferente de la de un apático, estólido, trivial o anodino monarca; fijándose sólo, como es debido, en la imagen del Doliente que Ayala va creando en su narración, debe notarse que, hasta el momento, Enrique ha aparecido como un hombre enfermo y solitario que trata de percibir la realidad desde su reclusión forzosa, un joven falto de familia (la madre, la esposa, el hermano han sido eliminados), consciente de su desgracia, abandonado de sus vasallos no por mal trato, sino por pobreza, consumido en el lecho de sus tormentos por un mal que lleva prendido «como se prende el alano a la oreja del jabalí». Cuando resume su jornada en la ofrenda de la garza, la ignorancia de la fecha y la comprobación de

(3) Keith Ellis, *Op. cit.*, p. 84.

la caída de la tarde, la lectura correcta de tal resumen, dados los precedentes, no puede definirse con adjetivos como «trivial» o «anodino». La espléndida garza que yace sobre un banco, adonde hace poco se acercó el perro a husmearla, es un ave cobrada por cazadores y, consciente o inconscientemente, el «rey», al nombrarla con el nombre de su especie, «garza real» (o imperial), parece sentir una afinidad nada misteriosa con su destino. Si las fechas se le han borrado es porque para quien vive en la horizontalidad de la dolencia el calendario carece de preciso valor y el tiempo es todo una misma planicie sin horas, donde sólo se nota la llegada de la luz, la llegada de la sombra: «El día se acaba; ya cae la tarde; cae.»

Cuando el rey contempla a su hermano de crianza en el patio, haciendo alarde de una fuerza insensata, su pensamiento va hacia el mozo «rebosante de energías» que pronto se encaminará, como todas las tardes, a pescar cangrejos en las acequias, los guisará y cenará sin hacer caso de las burlas de los otros, y se tumbará a dormir en la cocina. «Y dentro de diez, de veinte, de treinta años seguirá haciendo siempre lo mismo. Lo mismo que hoy, resonarán entonces sus risotadas en el patio. Hasta que Dios lo disponga... ¿Y yo?, ¿cuándo seré llamado al seno de Dios? Pues yo ¿qué hago yo? Dar vueltas en esa cama y darle vueltas en el magín a las cosas que no tienen compostura. Así, hasta que Dios quiera. ¿No valdría más...?»

Quien así compara su endeblez lúcida con la fortaleza demente del hermano y, previendo la inalterable monotonía de uno y otro destino, apacienta pensamientos de muerte, es todo menos anodino o trivial. La contemplación, iniciada sobre el paisaje de invierno, las flacas manos y la garza real, y proseguida ante la lejana figura del idiota feliz, saca de nuevo al enfermo de su absorción: «Exasperado, prendió el cordón de la campanilla y lo sacudió con estrépito; luego, caídas las manos y la vista clavada en la puerta, se quedó aguardando.» Otra vez se insinúa la fórmula adversativa en esta brusca yuxtaposición de la estrepitosa sacudida y la extenuación subsiguiente y el contraste se reitera luego entre el mandato, «que suba en seguida Ruy Pérez» y el silencio interpuesto tras la notificación del paje de que Ruy Pérez no está en el castillo: «un tan dilatado silencio que las pocas palabras cruzadas con el niño llegaron a sentirse como cosa indeciblemente remota, y éste, parado a la puerta, se tuvo por olvidado».

En el diálogo con el mayordomo el ánimo del rey oscila entre la queja por su soledad, primero, y la curiosidad con que pide luego cumplida información de los despojos de que está siendo víctima. Y, aunque «a duras penas seguía Don Enrique la maraña de hechos»

que el mayordomo le exponía, durante la relación temblaba «como quien se siente mirado y observado desde cien puntos diferentes, sin poder ver a los que acechan».

Se introduce aquí un motivo, el del acecho, que al principio de la sección segunda adquiere un desenvolvimiento metafórico impresionante. Al restablecerse Enrique e iniciar breves salidas de caza, aquellos ojos que antes le acechaban como los de los animales del bosque que «en las quietas nieves» dejan sus guaridas y se asoman al poblado, escondíanse conforme el rey «levantaba la vista empinado sobre su dolencia»; metáfora que si directamente hace ver a los señores del reino como lobos espías, de manera tácita designa al rey como la mansa oveja víctima de su rapacidad.

Se va dibujando así, con anticipaciones del narrador que procrean la tensión propia de un cuento, la hazaña que ha de realizar el Doliente: «algo que ya estaba ahí, soterrado, desde años; algo que había sido incubado en el seno de sus fiebres y de sus interminables vigilias» y que iba ahora a cobrar bulto y «ponerse en movimiento»: «como una culebra que hasta el instante en que se despereza su lenta seguridad hubiera podido confundirse con la rama seca de un árbol». Lo soterrado, lo incubado, la rama seca como apariencia fingida por la duradera inmovilidad, parafrasean la impotencia del Doliente; lo inminente, la toma de volumen, el ponerse en movimiento, anuncian esa acción de fuerza que ahora, recobrada la salud, no habría de reducirse a momentáneos raptos de «débil... furor» o de «leve... ira», sino cuajar en una lección trascendente. *Pero* para llegar a ese acto de fuerza —anticipa el narrador— «necesitaría reunir el desdichado sus energías todas».

Saltando las charlas en el tinelo, enderezadas a marcar el contraste entre la indigencia del rey y el fausto de sus enemigos, hallamos que cuando aquél vuelve de una partida de caza y pide la cena, por tres veces hubo de reiterar la petición «displicente, impaciente, irritado», hasta tocar «los límites del furor»; pero, conocida la imposibilidad de satisfacer su demanda, «el acento de su cólera tomaba por instantes inflexiones tristísimas, vetas de desolación»: entre la «oleada caliente» que sube por sus mejillas y la mirada de sus ojos «que se distraen en el campo anochecido» se establece una «larga, penosa expectación» seguida del gesto de mandar empeñar la capa.

Cuando el rey ha resuelto afrontar y castigar a sus expoliadores, el procedimiento que para ello se ingenia es —y no podía ser otro, dada su larga quietud de rama enferma— el engaño: un engaño que, a fin de cuentas, no consiste tanto en hacer creer a los otros que está enfermo de muerte (quiere fingir esto, pero en verdad está enfermo

de muerte para el poder, lo ha estado siempre), sino más bien en hacerse creer a sí mismo capaz de un acto de justicia eficaz y durable. Su acción volverá a ser violencia instantánea, furor débil, leve ira: un erguirse para desplomarse.

Ahora anuncia el narrador, en efecto, que el «hecho de fuerza» proyectado «agotaría las del Doliente»: no sólo va a reunir todas sus energías, va a agotarlas. Y así es como la escena del enfrentamiento entre la oveja y los lobos reitera y lleva a su cima el contraste tantas veces reconocido. Cuando todos le creen agonizante, Don Enrique aparece «armado de todas armas y encarnizados los chispeantes ojos en medio de un semblante blanco de ira»; sin embargo, «con un tono compuesto y una voz despaciosa que disimulara su alteración», hace a sus enemigos aquella pregunta enigmática que ninguno comprende sino más tarde, cuando el rey, refrenando la cólera al principio y reavivando después «la regia ira», «demudado por la furia», responde en voz alta e imprecatoria, él mismo, con un juramento ejecutado en seguida por su guardia. *Pero* en tanto ésta cumplía su misión, Don Enrique «temblaba como una hoja, daba diente con diente». Lo que había querido ser dolencia simulada, era dolencia verdadera.

Y el epílogo de la narración es todo él, en su comprobatorio laconismo, una sola emisión de sentido adversativo y anulador: al máximo esfuerzo de trascendencia ejecutado por el monarca sigue éste no saber nada: esta sima de silencio, otra vez a solas con el hermético y maternal fantasma de la enajenada.

El análisis textual propuesto se ha deslizado, lo reconozco, hacia la paráfrasis. Cuanto más denso de virtud poética un texto, mayor la propensión del lector a recitarlo, a repetirlo, todo menos disecarlo. A pesar de ello, de ese análisis casi parafrástico cabe deducir una consecuencia de *lectura,* en el sentido que Todorov da a este término (4). La figura que define el texto es la anulación adversativa: un movimiento de afirmación negado por su consecuencia inmediata: sí, *pero* no. Y esta figura esencial del texto cala todos los estratos: fónico o rítmico («arqueó el torso e irguió la frente [ascenso]. Pero [...] la cabeza se le desplomó de nuevo en el cabezal [descenso]»); sintáctico

(4) Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose,* París, Seuil, 1971. Sólo conozco este libro en su versión alemana: *Poetik der Prosa,* Übersetzung: Helene Müller, Athenäum, Frankfurt a. M., 1972. Aquí, en el capítulo «Wie soll man lesen?» («Cómo se ha de leer»), páginas 233-244, distingue el crítico la lectura intratextual —semejanzas en el interior del texto— de la intertextual —semejanzas del texto con otros del mismo o de diferente autor—; y, dentro de cada uno de estos tipos de lectura, señala las dos operaciones constitutivas: la *superposición* («überlagerung») o paso de uno a otro de los niveles lingüísticos del texto, y la *figuración* («figurierung») o extracción de aquella figura, forma o diseño que preside y caracteriza el texto.

(«irguió la frente. *Pero* en seguida tuvo que desistir del esfuerzo», «Un leve rubor de ira coloreó por un momento las pálidas mejillas, *para* desvanecerse de inmediato», etc.); semántico (*«débil* llama de *furor», «leve* rubor de *ira», «cólera* [...] *desolación»,* «hecho de *fuerza* que *agotaría* las del Doliente»); poético o figurativo (*«débil llama* de furor», *«como los animales* del bosque», *«culebra* [...] *rama seca», «oleada* caliente», *«chispeantes ojos* [...] semblante *blanco de ira»,* «temblaba *como una hoja»,* «Cayó [...] en una *sima* de silencio») y suprasintáctico: inmovilidad — incentivo para obrar — preparativos de la acción — consumación de ésta — retorno a la inmovilidad. Es una figura que recuerda la estructura binaria «apariencia/esencia», «engaño/desengaño» de aquellos *ecos* que auscultaba Gracián: «reyes [...] reídos», «damascos [...] ascos», «perfumes [...] humos» *(Criticón,* II, iv).

2. HISTORIA Y NOVELA

En el «Prólogo» a *Los usurpadores,* por boca de su heterónimo F. de Paula A. G. Duarte, dejó dicho Ayala todo cuanto juzgó oportuno sobre el sentido esencial y ejemplar que quiso imprimir a estas novelas aparentemente «del género histórico». Pero si aludió a autores que previamente hubieron tratado el asunto de *El abrazo* (canciller López de Ayala, duque de Rivas, el folletinista Fernández y González), de Los *impostores* (Fernández y González, Zorrilla) y de *La campana de Huesca* (Cánovas del Castillo), no hizo alusión a autores que hubieran tratado el asunto de «El Doliente».

Pese a advertir en ese prólogo que «no hay en todo el libro ninguna reconstrucción arqueológica», Ayala no tuvo más remedio que informarse de la anécdota y del ambiente históricos antes de acometer cada uno de sus relatos. ¿Cuáles pudieron ser sus lecturas en el caso de «El Doliente».

El canciller López de Ayala, autor de una crónica incompleta de Enrique III, bajo cuyo breve reinado (1390-1406) transcurrió parte de su propia vida, no refiere en ella la anécdota del empeño de la capa ni la de la prisión de los señores, que constituyen, enlazadas por relación de causa (extrema pobreza) a efecto (hecho de fuerza del monarca) la sustancia de la acción narrada. Refiere, sí, cómo Don Enrique hizo venir a Consejo al duque de Benavente el 25 de julio de 1394 y, entrado el duque, se salió el rey, previo encargo a los del Consejo de que le hiciesen prisionero.

A este pasaje puso el editor de las *Crónicas* de López de Ayala [como puede verse en B. A. E., t. 68, p. 229 *a)*] la siguiente nota:

«Es muy posible que esta prisión del duque de Benavente en el castillo de Burgos diese motivo a la fábula de la detención de muchos grandes en el mismo castillo, a quienes amagó con la muerte, por causa de que un día faltó dinero con que disponer la comida del Rey y la Reyna, al propio tiempo que los Grandes hacían entre sí suntuosos banquetes. Pondremos en las *Adiciones* la relación del suceso como se halla al fin de algunas copias de esta Crónica, de donde la tomaron Garibay, Mariana, Gil González en la vida de este Rey y Narbona en la de Don Pedro Tenorio. Garibay la pone año de 1396; Gil González en el de 1369 [*sic*, debe de ser 1399]; pero diciendo la misma relación que fue el Año Cuarto, debería corresponder a este de 1394». En las *Adiciones,* sin embargo, no se reproduce la relación del suceso, por lo cual no es fácil que Ayala obtuviese información de ninguna copia de la Crónica del Canciller (5). Y como tampoco Garibay ni Gil González ni el Doctor Narbona son lecturas de fácil acceso y no parece que Ayala fuese a buscar en archivos y bibliotecas especiales unos materiales que él mismo, por boca de su heterónimo, declara «manoseados» y referentes a «unas situaciones históricas bien conocidas», lo más probable es que leyese las mencionadas anécdotas del Doliente en la *Historia General de España,* del P. Juan de Mariana, ésta, sí, obra muy difundida y de cómoda consulta (6).

No se trata aquí —debo advertirlo— de descubrir *la fuente* de la narración de Ayala; primero, porque éste no se propuso hacer historia, ni siquiera, como veremos, novela histórica: se propuso hacer novela «a través de *ejemplos* distantes en el tiempo» para extraer de ellos

(5) Donde sí se reproduce la relación del suceso es en el *Sumario de los Reyes de España por el Despensero Mayor de la Reina Doña Leonor, muger del Rey Don Juan el Primero de Castilla con las alteraciones y adiciones que posteriormente le hizo un anónimo,* publicado por don Eugenio Llaguno Amirola, Madrid, A. de Sancha, 1781 (véase la edición facsímil de este *Sumario* de Juan Rodríguez de Cuenca, Valencia, 1971, pp. 82-84). Tal relación no es del despensero Rodríguez de Cuenca, sino del adicionador anónimo, a quien Llaguno considera un urdidor de patrañas.

(6) Enrique III aparece en varias comedias de Lope de Vega (ahora recuerdo *Los novios de Hornachuelos, Porfiar hasta morir, Peribáñez y el Comendador de Ocaña)* como un monarca templado, bondadoso y justo. En *El Doncel de Don Enrique el Doliente* (1834), célebre folletín histórico de Larra, no se alude para nada al empeño de la prenda ni a la prisión de los magnates, y Enrique III actúa como un rey paternal, justo y generoso. Otra narración histórica de esa época, *El gabán de Don Enrique el Doliente* (1845), de José Muñoz Maldonado, no ha llegado a mi noticia más que nominalmente. Encuentro su título en Amado Alonso: *Ensayo sobre la novela histórica, El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»,* Instituto de Filología, Buenos Aires, 1942, p. 64, nota 1. (Por cierto cabría pensar si este libro de Amado Alonso, publicado en fecha en que Ayala residía en Buenos Aires y pronto iba a empezar a escribir los relatos de *Los usurpadores,* no pudo tener algún efecto sobre su adopción del «género histórico» entendido en un sentido esencial y no arqueológico). ¿Conocería Ayala la olvidada narración de Muñoz Maldonado? Lo ignoro. Rosario H. Hiriart, en su útil monografía *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala,* Eliseo Torres and Sons, New York, 1972, pp. 41-43, no hace ninguna referencia particular al posible origen literario o historial de «El Doliente».

«su sentido esencial», procediendo con la materia histórica o legendaria de tal suerte que los personajes quedan «configurados de manera libérrima» y el lenguaje se limita a «una moderada inflexión de época, que sugiera, pero no imite» (prólogo a *Los usurpadores).* Pero, además, la fuente pudo ser plural y, sobre todo, la apropiación o recreación imaginativa es tan obvia que cualquier alegación «fontanal», aun si fuese única y segura, resultaría un acto de pedestre positivismo fuera de lugar.

Lo que sí puede ofrecer algún interés para la mejor lectura del texto es comparar éste con otro que refiera las mismas anécdotas, a fin de alcanzar así, a través de otra versión del mismo asunto, una perspectiva diferencial que resalte lo singular por encima de lo común.

Con tal finalidad, y sin pretensión de hacer lo que despectivamente suele llamarse «crítica hidráulica», transcribo un pasaje del capítulo XIV del libro XIX de la *Historia,* de Mariana, cuya primera edición en traducción española del mismo Mariana se publicó en Toledo en 1601. El capítulo se titula «De la muerte del rey Don Enrique» y, luego de referirse a las Cortes de Toledo y al fallecimiento del monarca en la misma ciudad, a los veintisiete años, prosigue así:

> Fue este Príncipe apacible de condición, afable y liberal, de rostro bien proporcionado y agraciado, mayormente antes que la dolencia le desfigurase, bien hablado y elocuente, y que en todas las cosas que hacía y decía se sabía aprovechar de la maña y del artificio. Despachaba sus embajadores a los príncipes cristianos y moros, a los de cerca y a los de lejos, con intento de informarse de sus cosas y de todo recoger prudencia para el buen gobierno de su reino y de su casa y para saber en todo representar majestad, a que era muy inclinado. Del valor de su ánimo y de su prudencia dio bastante testimonio un famoso hecho suyo y una resolución notable. Al principio que se encargó del gobierno gustaba de residir *en Burgos* [1]. *Entreteníase en la caza de codornices* [2], a que era más dado que a otro género de montería o volatería. Avino que *cierto día volvió del campo cansado algo tarde. No le tenían cosa alguna aprestada para su yantar* [3]. Preguntada la causa, *respondió el despensero que no sólo le faltaba el dinero, mas aun el crédito para mercar lo necesario* [4]. Maravillóse el Rey desta respuesta; disimuló empero con *mandalle por entonces que sobre un gabán suyo mercase un poco de carnero con que* y las codornices que él traía *le aderezasen la comida* [5]. Sirvióle el mismo despensero a la mesa, quitada la capa, en lugar de los pajes. *En tanto que comía se movieron diversas pláticas* [6]. Una fue decir que *muy de otra manera se trataban los grandes y mucho más se regalaban* [7]. Era así que el arzobispo de Toledo, el duque de Benavente, el conde de Trastámara, don Enrique de Villena, el conde de Medinaceli, Juan de Velasco, Alonso de Guzmán y otros

señores y ricos hombres deste jaez se juntaban de ordinario en convites que se hacían unos a otros como en turno. Avino que *aquel mismo día todos estaban convidados para cenar con el Arzobispo, que hacía tabla a los* demás [8]. *Llegada la noche,* el Rey disfrazado se *fue a ver lo que pasaba, los platos muchos en número, y muy regalados los vinos, la abundancia en todo* [9]. Notó cada cosa con atención, y las pláticas más en particular que sobre mesa tuvieron, en que por no recelarse de nadie, cada uno relató las rentas que tenía de su casa y las pensiones que de las rentas reales llevaba. Aumentóse con esto la indignación del Rey que los escuchaba; determinó tomar enmienda de aquellos desórdenes. Para esto el día siguiente luego por la mañana *hizo corriese voz* por la corte *que estaba muy doliente y quería* otorgar su testamento [10]. *Acudieron a la hora todos estos señores al castillo en que el Rey posaba* [11]. Tenía dada orden que como viniesen los grandes, hiciesen salir fuera los criados y sus acompañamientos. Hízose todo así como lo tenía ordenado. *Esperaron los grandes en una sala por gran espacio todos juntos* [12]. A medio día *entró el Rey armado y desnuda la espada* [13]. Todos quedaron atónitos sin saber lo que quería decir aquella representación ni en qué pararía el disfraz. Levantáronse en pie, el Rey se asentó en su silla y sitial *con talante,* a lo que parecía, *sañudo* [14]. Volvióse al Arzobispo; preguntóle *¿cuántos son los reyes que habéis conocido en Castilla?* [15]. La misma pregunta hizo por su orden *a cada cual* de los otros. Unos respondieron: yo conocí tres, yo cuatro, *el que más dijo cinco* [16]. ¿Cómo puede ser esto, replicó el Rey, pues yo de la edad que soy he conocido *no menos de veinte reyes?* [17]. Maravillados todos de lo que decía, añadió: *Vosotros todos, vosotros sois los reyes en grave daño del reino,* mengua y afrenta nuestra; *pero yo haré que el reinado no dure mucho ni pase adelante la burla* que de nos hacéis [18]. Junto con esto, en alta voz *llama los ministros de justicia* con los instrumentos que en tal caso se requieren *y seiscientos soldados que de secreto tenía apercibidos* [19]. Quedaron atónitos los presentes; el de Toledo, como persona de gran corazón, puestos los hinojos en tierra y con lágrimas pidió perdón al Rey [...]. El Rey [...] no los quiso soltar antes que le rindiesen y entregasen los castillos que tenían a su cargo y contasen todo el alcance que les hicieron de las rentas reales que cobraron en otro tiempo. *Dos meses* que se gastaron en asentar y concluir estas cosas *los tuvo en el castillo detenidos* [20]. Notable hecho, con que ganó tal reputación, que en ningún tiempo los grandes estuvieron más rendidos y mansos (7).

Las expresiones que en este fragmento me he permitido subrayar y enumerar tienen correspondencia más o menos próxima en el texto de «El Doliente» por el mismo orden de sucesión, salvo el número 9 de

---

(7) *Obras* del padre Juan de Mariana, II, BAE, t. 31, Madrid, 1950, p. 51 *a-b*. (La primera edición es de 1854).

Mariana, que sería el número 3 en Ayala, debido a que éste, en lugar de hacer que Don Enrique asista disfrazado a la cena del obispo la misma tarde en que ha tenido que empeñar su capa, hace que un sirviente de Don Enrique refiera, el día del empeño de la prenda y antes de esta acción, el banquete del obispo celebrado la víspera y al que asistió, con librea de la casa episcopal, como ayudante de servicio. Sentido realista novelesco (Ayala) frente al signo romántico-legendario de la disfrazada intrusión del rey en la casa del prelado (Mariana).

He aquí, punto por punto, la serie de paralelos:

MARIANA	AYALA
[1] gustaba de residir *en Burgos*	[1] Y ¡qué duro es para un enfermo este invierno *en tierras de Burgos!* (p. 486)
[2] Entreteníase en la caza de *codornices*	[2] una espléndida *garza* (487)
[3] volvió del campo *cansado* algo tarde. *No le tenían cosa alguna* aprestada *para su yantar*	[3] se habían reunido a la mesa del obispo don Ildefonso, no tanto para *henchir los bandullos* hasta quedar ahítos, como para *trinchar* el reino (491)
[4] respondió el despensero que, *no sólo le faltaba el dinero, mas aun el crédito*	[4] —Señor, *no tenemos cena* [...] —Don Enrique estaba *cansado* y hambriento (493)
[5] *mandalle* por entonces que *sobre un gabán* suyo mercase un poco de carnero	[5] —Señor: *el dinero ya se nos había acabado* tiempo ha; hoy *se nos acabó también el crédito* (494)
[6] *En tanto que comía se* movieron diversas *pláticas*	[6] lo ven en fin quitarse *la capa* y entregarla al cocinero: —*Mándala* a empeñar, Juan (494)
[7] *muy de otra manera* se trataban *los grandes* y mucho más *se regalaban*	[7] *conforme la salsa* [...] *y el* áspero *vino* de la tierra entonaron los corazones [...] *se comentó* (494)
[8] *aquel mismo día* todos estaban *convidados para cenar con* el Arzobispo	[8] *el contraste* entre la actual pobreza del rey y *el fausto* insolente de sus *grandes* vasallos (494)
[9] Llegada la noche, el Rey disfrazado se fue a ver lo que pasaba, *los platos muchos en número, y muy regalados los vinos, la abundancia* en todo	[9] los detalles del *festín* que *la víspera* se había celebrado *en el palacio del obispo* (494)

[10] hizo *corriese voz por la corte que estaba muy doliente* y quería otorgar su *testamento*	[10] En seguida *cundió la noticia entre los sirvientes:* el *rey se había sentido* repentinamente *enfermo* (495) Entiendo que hemos sido llamados a escuchar su *última voluntad* (496)
[11] *Acudieron* a la hora *todos estos señores al castillo*	[11] cerradas a piedra y lodo las puertas del *castillo,* y ahora *acudían a él los señores todos* del reino (495)
[12] Esperaron *los grandes en una sala* por gran espacio todos juntos	[12] *los grandes señores, congregados en el salón* de ceremonias, cuchicheaban (496)
[13] *entró el Rey armado y desnuda la espada*	[13] vieron *entrar,* con pisada firme y lenta, *armado de todas armas* [...] a aquel mismo *rey* (497)
[14] con *talante* [...] *sañudo*	[14] en medio de un *semblante* blanco de *ira* (497)
[15] *¿cuántos* son los *reyes* que *habéis conocido en Castilla?*	[15] *¿cuántos reyes habéis conocido en Castilla?*
[16] La misma pregunta hizo por su orden *a cada cual* [...] el que más dijo *cinco*	[16] una cosa quisiera yo averiguar *de cada uno* [...] *Cinco* reyes han conocido en Castilla mis largos años (497)
[17] ¿[...] *no menos de veinte reyes?*	[17] ¿[...] y si en lugar de cinco fuesen *veinte?* (498) *¡Veinte y aún más!* (498)
[18] *Vosotros* todos, *vosotros sois los reyes* en grave daño *del reino* [...]; *pero yo haré* que *el reinado* no dure mucho ni pase *adelante* la burla	[18] *Vosotros,* señores, *sois los reyes de este reino* [...] *Pero yo juro* [...] que *vuestro falso poderío* ha caído de aquí en *adelante* (498)
[19] llama *los ministros de* justicia [...] *y seiscientos soldados*	[19] *la guardia* acudía a desarmarlos y prenderlos (498)
[20] *Dos meses* [...] *los tuvo en el castillo detenidos*	[20] lo que se había hecho de sus *prisioneros mientras tanto* él estuvo sumido en fiebres y delirios (498)

Las semejanzas son notables (8), pero importan ahora las diferencias para colegir indicios de la voluntad expresiva del escritor: [2] co-

(8) El texto de Mariana se basa, según advirtió Llaguno, en el adicionador anónimo del *Sumario* mencionado en nuestra nota 5. Pero el texto del adicionador contenía algunos pormenores que no están en Mariana ni (significativamente) en Ayala: son el rey y *la reina doña Catalina,* quienes no encuentran qué cenar una noche, pues ambos «comían continuamente en uno»; el rey, que asiste disfrazado a la cena del arzobispo, «acordó de los prender y *matar* a todos veinte», empezando por *citar al arzobispo* a su castillo; finalmente, después de tener a

dorniz / *garza*, [5] gabán / *capa;* [8] aquel mismo día / *la víspera*, [14] talante sañudo / *semblante blanco de ira* son de obvio relieve. Las dos primeras comunican belleza y majestad: la simple codorniz, gallinácea de alas cortas y bajo vuelo, no puede tener la irradiación simbólica que tiene la *garza real*, hermosa zancuda de ojos azules y blanca pluma, presa preferida de príncipes; ni el gabán (gabán de cazador), palabra tan corriente hoy, el prestigio antiguo de la *capa*. El *semblante blanco de ira* es una expresión de inmediata eficacia sensorial frente al más general y algo arcaico «talante sañudo» (Ayala «se ha abstenido de introducir arcaísmos de diccionario», se lee en el «Prólogo»). Y en cuanto a *la víspera*, en lugar de «aquel mismo día», responde —podemos creer— a la misma voluntad de verosimilitud a que respondía el cambio del rey disfrazado por el criado auxiliar de servicio en el palacio del obispo.

Otras diferencias cumplen lo que podría denominarse conversión escénica por parte del novelista de la relación sumaria del historiador. Si lo propio de la novela es crear ante la conciencia del lector, en virtud de la sola palabra escrita, un mundo individualmente profundo y socialmente extenso, el recurso máximo del novelador es la escena, interna o externa, pero mostrada con detenimiento y en la vitalidad del diálogo. Así, una escueta frase informativa como «Entreteníase en la caza de codornices», según Mariana, o según otro historiador que notificase la afición venatoria del soberano, puede engendrar toda esa minuciosa obertura de los caballos, el montero, la yegua herida y la garza ofrendada y promover que la decisión del Doliente se trame en una partida de caza presentada con ayuda de rasgos escénicos. Así también, la relación indirecta de la entrega del gabán [5] se convierte en directo encargo por la voz del rey: «—Mándala a empeñar, Juan.» La frase «En tanto que comía se movieron diversas pláticas» [6] u otra equivalente se transforma en una evocación de cosas, cualidades y movimientos que hacen sentir la realidad en un complejo de impresiones: «Callaban todos al comienzo, devorando el guiso que, a prisa, a prisa, había aderezado el cocinero. Pero conforme la salsa, sazonada con romero y tomillo, y el áspero vino de la tierra entonaron los cora-

---

todos reunidos, «entró Mateo Sánchez, *su verdugo*, y puso en medio de la sala un tajón, y un cuchillo, e una maza, e muchas sogas, con las quales les mandaba atar las manos». Nada de esto en Mariana, cuyo texto, en cambio, contiene algunas expresiones casi idénticas a las de Ayala que no están en el adicionador, como, por ejemplo, las que en Mariana llevan los números 4, 11, 13 y 18, las cuales en el adicionador tienen su correspondencia en la siguiente forma, tan distinta de Mariana y de Ayala: [4] El qual le dixo [...] que todo era gastado; e que aun él tenía empeñadas todas sus prendas»; [11] «E por esta manera envió llamar a todos, e fueron venidos e entrados los dichos Caballeros»; [13] «E quando salió de la cámara a la gran sala vino tomando una espada desnuda con su mano derecha»; [18] «y el Rey respondió, que ellos, e cada uno dellos eran Reyes de Castilla, y no él».

zones sin disipar el humor sombrío, se comentó con rabiosa amargura el contraste...», etc.

Si la novela ha de ser, y lo ha sido desde Cervantes, predominantemente escénica, ello significa que tiene que ser en su mayor parte realización de los caracteres a través de su propia voz: conversación, diálogo, monólogo. Y, en efecto, ahí están los monólogos iniciales del Doliente, la conversación de los criados en la cocina y el diálogo final entre el rey único y el representante de los veinte reyes, con su despliegue relativamente largo, dando testimonio de este otro modo de vivificación novelesca a partir de unas anécdotas sumaria e indirectamente referidas por el historiador. El cometido de éste es la relación de sucesos (a la luz de un criterio interpretativo, por supuesto); el cometido del novelista es la revelación de experiencias.

Pero, aparte esta profundización y ampliación novelescas que llevan al lector a presenciar y sentir cómo la conciencia de los personajes experimenta la realidad, lo que ha hecho Francisco Ayala con la anécdota o fábula del gabán de Don Enrique el Doliente ha sido transfigurarla en *ejemplo* o ilustración eximia de una verdad humana importante. Lo ha conseguido, mucho más que a través de su versión de la anécdota, por medio de lo que antecede (la larga escena del rey a solas con su mal) y de lo que viene tras ella: el epílogo rápido y sorprendente (factor éste que aproxima la obra al cuento). Ni aquel preámbulo ni este epílogo pudo inspirárselos a Ayala ninguna lectura: en ellos domina la total libertad del artista y en ellos reside la interpretación nueva de la vieja historia, o sea, la esencia de sentido que el escritor alcanza a transmitir a sus destinatarios. Como las restantes narraciones de *Los usurpadores* y como la mayoría de las obras narrativas, grandes y menores, de Francisco Ayala, «El Doliente» es una parábola, una narración de la que se deduce por comparación o semejanza una verdad importante o una enseñanza moral.

3. LA PARABOLA

¿Cuál es esta verdad importante, esta enseñanza moral que se desprende del relato? Duarte-Ayala afirma en el «Prólogo» que el tema común a las narraciones que integran *Los usurpadores* consiste en que «el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación»; y refiriéndose en particular a «El Doliente» explica que la frustración del ansia de imponerse y dominar «proviene de la fragilidad del apoyo que a los deseos imperativos del hombre presta su flaca

naturaleza»; el Doliente no es capaz de ejercer el poder real en Castilla; su «invalidez física envidia la fortaleza del hermano de leche, mentalmente inválido»; el lector pasa en este relato «desde el monólogo del desvalido enfermo a las charlas de sus bajos servidores para volver al frustrado escarmiento dispuesto por el rey».

Estas observaciones, como procedentes de uno de los pocos narradores españoles que, al mismo tiempo que creador de obras imaginativas, es dueño de un tino crítico y de una densa y variadísima cultura, demostrados en copiosa obra de ensayo e investigación, son perfectamente certeras, y las que siguen, producto de la lectura de quien esto escribe, no pretenden ponerlas en duda, sino complementarlas desde una perspectiva de lector.

Que el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación, tiene en «El Doliente» doble sentido: la flaca naturaleza del rey le incapacita para ejercer el poder (un poder que ya tiene) y frustra su ansia de dominar, o, en otras palabras, un hombre que no posee las dotes necesarias para ejercer el poder lo usurpa en la medida en que intenta ejercerlo a pesar de su ineptitud; desde este punto de vista, «El Doliente» entrañaría un mensaje antimonárquico: no es rey quien tiene el poder por herencia: sólo debe gobernar —si alguien ha de llevar las riendas del gobierno— el que sabe hacerlo en buen orden y justicia. Pero, por otra parte, los señores que por ambición y codicia se constituyen en reyes particulares hostiles al rey único, despojando a éste de sus bienes y reduciéndolo a la miseria, también son usurpadores de una autoridad y una riqueza que no les pertenecen, y contra esta arrogancia egoísta y esta depredación de unos pocos conjurados contra la debilidad de uno es contra lo que reacciona el Doliente; punto de vista desde el cual la narración comportaría un sentido antioligárquico (en modo alguno antidemocrático, ya que esos magnates no socavan la autoridad real para defender la soberanía del pueblo, sino para consolidar su propia fortuna y autoridad: *veinte* reyes dispuestos a *trinchar* el reino).

Sostenible es esta interpretación, que ilumina un conflicto resultante de circunstancias políticas y sociales valederas para la época a que el texto alude: la época de los Trastámaras, con su recrudecida rivalidad entre realeza y nobleza; y valederas también, desgraciadamente, para tiempos más recientes de la historia española (y acaso universal) en los que no se puede dejar de hablar ni de autocracia ni de oligarquía. Tiempos de dictadura unipersonal o de plural dictadura de los grupos de poder.

El significado del relato de Ayala no se agota, sin embargo, en su definición como tragedia política cardinada sobre el concepto del poder en el sentido de autoridad o mando. Envuelve otra significación más general y profunda atañedera al hombre como hombre, al valor de toda acción humana.

Ya en la primera página de la narración, apenas ha empezado a hablar el rey con su montero, surge la pregunta por el sentido de una acción cualquiera: «—¡Ah, Ruy Pérez, maldito! El día entero cabalgar y cabalgar. *¿Para qué?»* Cuando ese mismo personaje le notifica al rey el abandono de uno de sus adictos, aquél pregunta con desmayo si es cierta la noticia y «sin aguardar confirmación» exclama: «¡Dios me valga: *otra deslealtad!»* La visión de la perpetua repetición de las risotadas del hermano y de las propias inquietudes en torno a «las cosas que *no tienen compostura*», suscita en el enfermo la idea de la muerte o del suicidio: «Así, hasta que Dios quiera. ¿No valdría más...?» Sólo un cúmulo de injusticias y la extrema indigencia que se le revela al comprobar que no tiene qué comer (fuerza ineludible del motor económico, realzada sin comentarios por el narrador), mueven al rey a salir de su inacción, a dejar el refugio del sueño, esa especie de ámbito prenatal en que se resguarda su instinto de inmanencia, para salir al mundo y demostrar que él es fuerte, que puede decir a todos la verdad, que puede y quiere sujetar a los que se desmandan y castigar la infidelidad. *Pero* esta acción, precipitada y furiosa, destinada en principio a esa sujeción y castigo, se revela en seguida como una acción destinada en último término a demostrarse a sí mismo la capacidad que todos le niegan. Una vez demostrada a sí mismo esa capacidad (esa incapacidad), el falso hombre de acción regresa a su contemplación inmóvil. Sin saber cómo, sin poder recordar por qué y en qué circunstancias, el Doliente se entera «con estupefacción» de que él mismo libró a los cautivos, perdonó a los castigados. Su instintiva querencia a permanecer estáticamente dentro del silencio y del olvido ha destruido el hecho de fuerza mediante el cual se imaginó poder salir de sí, operar entre los demás y sobre los demás, trascender.

Se nos presenta así, en la narración de Ayala, y con particular intensidad en la sección inicial y en el epílogo, la figura del hombre infirme, enfermo; cuya enfermedad es la que toda criatura humana trae al mundo: la nostalgia de la perfecta inmovilidad preconsciente, el paradisíaco reposo de la autónoma plenitud que invade al hombre cuando empieza a sumergirse en el sueño, como si retornara a la contemplación cerrada del origen, lejos de todo movimiento, de toda

acción, de todo trabajo, de toda obligación. La dolencia no consiste en la inmovilidad, sino en la nostalgia de ella ante las urgencias terrenas de moverse, actuar, trabajar y comprometerse. Todo lo que es obra trascendente impone una incorporación al mundo desde esa inercia originaria que pregunta *para qué* cabalgar, que tiene ya prevista en la conducta ajena *otra deslealtad*, que sabe que *las cosas no tienen compostura* y que, cometida ya la necesaria acción de decir la verdad por una vez, la borra en seguida como una profanación del perfecto estupor (9).

Don Enrique el Doliente, con su instinto de quietud prenatal o posmortal (es lo mismo), compone la figura ejemplar que eximiamente encarna el estéril aburrimiento del sueño frente al fecundo sufrimiento de la convivencia. Y aquella pobre mujer que, en las líneas últimas del relato, «sentada a la vera del lecho, le ahuyentaba las cansadas moscas» está acunando todavía al niño que sus pechos alimentaron y velando ya su cuerpo amortajado.

GONZALO SOBEJANO

University of Pennsylvania
Department of Romance Languages
PHILADELPHIA, Pa. 19103

(9) Agudamente nota Andrés Amorós *(loc. cit.)* que el protagonista de «El Doliente» «parece, por algunos de sus rasgos, un Lear castellano: es un hombre enfermo, inútil, solo, abandonado, al que cuida una vieja loca. Todo se centra en 'la desolación de su alma'». Añadiré que a mí me recuerda también, o sobre todo, a Hamlet: juventud, enfermedad (real o presunta), vaivén del arrebato a la indolencia, cerco de unos enemigos poderosos, espesa y pertinaz melancolía.

DEGRADACION Y DICTADURA EN «MUERTES DE PERRO», DE FRANCISCO AYALA

Con la muerte de Franco se cierra —o al menos eso espero— un período caracterizado literariamente por la aparición de un tipo de novela que, a falta de término más preciso, es conocido por su referencia a la época en que se escribió como novela de posguerra. Nunca me gustó tal etiqueta, pues a la indeterminación significativa inherente a las amplias clasificaciones generales y a su radical insuficiencia se une, en este caso, la anomalía de que con frecuencia, al estudiar estas obras, se ignoran las escritas por los autores exiliados, aun cuando sus novelas no sean menos posteriores a la guerra civil que las producidas en España durante los mismos años.

Escribiendo sobre cuestiones del exilio, hace ya más de treinta años, Francisco Ayala llamó la atención sobre el abandono en que se tenía a la producción desterrada, desconocida por entonces en los círculos universitarios, fraguadores de la historia literaria. Reconocida por unos cuantos la justa queja, su eco duró poco, produciendo escasos resultados, y hubo que esperar coyuntura más favorable para que lo escrito por los exiliados se difundiera mayoritariamente en España. Desde hace unos pocos años, gracias a nuevos aires políticos, los editores con certero instinto han ido poniendo al alcance del público lector libros de quienes vivieron desterrados, creando un ambiente propicio para la labor de asimilación, pospuesta por tanto tiempo. Al crítico le corresponde incorporar esa producción a la corriente literaria general, sin que para eso basten esporádicas reseñas de periódico o revista.

Como mínima aportación a la tarea, y continuando lo hecho en otras partes, me propongo hoy comentar la novela de Ayala *Muertes de perro* (1958) *, tomando en cuenta su peculiaridad de novela escrita en el exilio, es decir, el hecho de que al redactarla su autor estaba desconectado de la realidad española. Desconexión que era una privación, pues el novelista exiliado estaba alejado de los materiales

---

* Todas las citas se hacen por la edición de Alianza Editorial (Madrid, 19...).

novelescos más suyos, problemática del cambio, evolución de las costumbres, cambios en actitudes y en lenguaje. La lengua es la misma en Argentina (donde Ayala vivía), pero el habla, los giros y cuantos éstos reflejan, no. Estas privaciones, aun reconociendo los innumerables caminos ofrecidos por la ficción, reducían las opciones del novelista y tal vez le imponían una temática y unas figuras, una universalización, por decirlo así, que en su caso seguramente no podía producirse siguiendo alternativas como las propuestas por la novela fantástica.

Novelista intelectual, con intelectualismo disfrazado por la ironía, las relaciones intertextuales detectables en su obra por tantas reminiscencias literarias como en ella se traslucen y por otras resonancias del mismo tipo perceptibles en lenguaje y estilo, le sitúan en una tradición novelesca que tiene en Valle-Inclán su exponente más caracterizado. La fusión de lo trágico y lo grotesco, según la manera de Valle, se da en *Muertes de perro* con una precisión que permite decir que al escribirla aceptó Ayala las reglas del juego esperpéntico.

Quizá pudiera aducirse alguna relación con la manera de novelar de Baroja, pero la verdad es que, por encima de filiaciones y parentescos, la novela de Ayala revela una personalidad original, una personalidad única, a propósito de la cual es más justo hablar de utilización y comunicación con otros textos que de influencias de éstos sobre los suyos. *Muertes de perro* es una novela en cuya elaboración original entran elementos muy varios, materias primas muy diversas.

Una de las cuestiones peor entendidas, durante los primeros cuarenta años de este siglo en cuanto a la ficción, es la conocida división entre el *telling* y el *showing,* maneras de contar denominadas por Henry James y Percy Lubbock. Ambos asentaron como canon la preferencia por la dramatización sobre la narración, basándose en el supuesto de que la autenticidad del relato ganaba si la acción se desarrollaba ante el lector produciendo ilusión de realidad. La incorporación del diálogo a la novela, que pudo pasar como simple evolución de tan proteico género, causó algún equívoco, entre ellos, y el más grave, la supuesta inferioridad de lo narrado, por considerar que implicaba excesiva injerencia del narrador.

Francisco Ayala es, en primer término, un excelente narrador; en *Muertes de perro* la dramatización —entendida como presentación directa de la acción en forma dialogada— escasea. Mas reducir el término dramatización a interpretación tan simplista, ocurrencia frecuente, equivale a disminuir el alcance de modos de escritura que sirven a la misma finalidad. No faltan en Ayala diálogos y escenas, como

los dramatizados testimonios aportados en *Muertes de perro* por el personaje Loreto Malagarriga, pero el dramatismo de la obra se debe fundamentalmente a la organización del texto, a una estructura narrativa bien calculada, en la cual el narrador-protagonista, además de contar lo acontecido, va siendo moldeado por las manipulaciones autoriales, con lo cual el diálogo dramático se traslada a un plano diferente, dependiendo, en cuanto a intensidad, del choque de la visión del narrador-protagonista con la del autor.

Ayala sitúa la acción de su novela en «un país chiquito, un pobre rincón del trópico», escenario escueto, un espacio exterior carente de paisaje, ni urbano ni rural. Tan sin importancia resulta, que quienes allí habitan ni lo ven. Tadeo Requena, personaje central, lo describe: las calles que atraviesan la ciudad como meras líneas rectas, sin que más allá haya nada interesante (pp. 206-207).

Se trata, a primera vista, de una novela de interiores, y con decir esto es un modo aproximado de señalar, pues tampoco a ellos se les presta gran atención; a lo que se atiende fundamentalmente es a la atmósfera, al ambiente o clima moral en que los sucesos ocurren. Cuanto sucede es observado por una mente, la de Pinedito, el narrador, atento a la degradación general y partícipe en esa «grotesca danza de la muerte» (p. 7), cuyo dramatismo es tanto consecuencia de los sucesos contados como de la revelación de la podredumbre como textura de la sociedad.

Pinedo adopta pose de historiador para contarnos lo ocurrido, o al menos eso dice él, aunque quizá el lector lo ve más como parte interesada y como juez; pero sea su misión la de historiador o la de juez, su empeño consiste menos en trasmitirnos una imagen fiel de la realidad, como en recrear una que se ajuste a la premisa de la animalidad del hombre.

Incluyendo en el tejido de la narración las memorias del secretario Tadeo Requena, las opiniones de Camarasa, del ministro de España, de Olóriz, de Loreto y de varios más, reconstruye el protagonista los hechos, abrumadora evidencia contra el Tirano Bocanegra y sus esbirros. Pinedo reconstruye con impecable hilación lógica los años de la dictadura de Bocanegra, el «ex padre de los pelados» (p. 65), como antecedente necesario para «redactar en su día la crónica de los sucesos actuales» (p. 9). A sus manos llegan «en vendaval» (p. 9) testimonios de los hechos; el resto, con fino instinto detectivesco, lo averiguará por medios propios. Detectivescamente y no como historiador, pues éste trabaja con hechos constatados, mientras el detective parte de sospechas y de hipótesis que han de ser aclarados antes

de sacar conclusiones. Investigación abierta es el relato y, como tal, adquiere un carácter de proyecto sujeto al azar: «estos apuntes míos están resultando demasiado desordenados»; su labor consistirá en imponer orden y coherencia a lo contado, aunque «tal vez a causa del desarreglo general en que todo se encuentra hoy, del nerviosismo que padecemos y de la incertidumbre con que se trabaja» (p. 147), sus esfuerzos pueden resultar vanos. Repetidas veces le oímos afirmar que escribe un borrador caótico, forma —añado yo— adecuada para representar el estado de cosas impuesto por «Almanegra». Pinedo ve en su misión como historiador de las miserias de la dictadura un cometido trascendental, el de custodiar la verdad, y a la vez una oportunidad de vengarse del destino, de la vida, que lo ha confinado en un sillón de ruedas, alcanzando la fama («¿quién les dice que no haya de ser mi nombre, el nombre de Luis Pinedo, del insignificante Pinedito, el que se haga ilustre, a fin de cuentas, por encima de todas las cabezas, con el solo mérito de haber salvado de la destrucción y el olvido estos documentos...?», p. 9). Sus palabras traslucen la verdadera motivación de sus actos: bajo el deseo de encontrar la verdad, asoma el interés personal de conseguir un puesto en la Historia, interés confirmado por la actuación del personaje al final de la obra, cuando asesina a Olóriz al verle obstáculo para sus planes y para su seguridad personal. Ese final le relaciona un poco con el narrador-asesino de Agata Christie en *El extraño caso de Roger Ackroyd.*

Pinedo desempeña en la novela dos funciones, narrador y protagonista; las causas de su conducta como personaje no son las mismas que las de su actuación como narrador. Narrar desde la primera persona, modo autobiográfico, permite crear su «verdad», ocultando la intimidad de sus sentimientos y nutriéndose en soledad por el rencor que le produce ver pasar la vida a su lado sin que le toque. El rencor afila su espíritu crítico y le ayuda a verse con desprecio irónico, «pecho poderoso y las patas secas» (pp. 8-9). Sumado a la limitación física, el rencoroso vivir en el infierno de sus pensamientos hace que le descubramos en la última página como un Satán, arrojado del paraíso. Sólo en ese momento final controla Pinedo la acción; con el asesinato de Olóriz pasa de espectador a actor, y recaba para sí un puesto en la historia de Bocanegra (p. 235).

La singularidad de *Muertes de perro* consiste en que la conclusión no se reduce a un punto final cuando el detective se descubre asesino; al cerrarse la crónica el lector averigua no sólo que Pinedo es capaz de matar, cosa que ya podría haber sospechado, sino que a lo largo de la novela, junto al *dramatismo personal* del narrador, se ha

ido desarrollando otro, el de la *situación.* En las ficciones detectivescas, incluido el caso de Roger Ackroyd, se adivina la mano del autor: él es quien pone el secreto tras las puertas que abre el narrador-investigador, quien resuelve de antemano la historia, y su presencia o ausencia importa poco para el desenlace. No sucede lo mismo en la obra de Ayala. Al unirse al desarrollo lógico la sorpresa final, Pinedo aparece inmerso en una situación de la que se pensaba al margen, situación que se ha producido por sí misma, eslabón terminal de una cadena. Sin advertirlo, el personaje fue cogido en una red tejida en la narración y compuesta por una serie de hechos recogidos fielmente por él para acreditar la degradación general padecida por individuo y sociedad bajo la tiranía de Bocanegra.

Lo inesperado permea la novela desde sus comienzos. Además de los fortuitos hallazgos del narrador, a quien por afortunadas coincidencias le llueven las informaciones, hay muchas otras instancias de lo mismo: súbitas elevaciones en la escala social, como la de Tadeo Requena, que de muchacho pueblerino pasa, por arte de Bocanegra, a ser su secretario, con doctorado y todo; el vertiginoso ascenso de Pancho Cortina a coronel —«La gran sorpresa...»; la aceptación del Ministerio de Educación por Luis Rosales, cuando ni él ni nadie ignora que su hermano Lucas había sido asesinado por orden del presidente; el salto de Doménech «desde la poltrona de director del Banco Nacional de Créditos y Subsidios a los calabozos del castillo» (p. 77). Y lo inesperado va, claro está, unido a la imprevisibilidad de la conducta humana.

Los personajes se encumbran para caer de modo más resonante: Requena, el general Malagarriga, Luisito Rosales, el mismo Bocanegra..., todos caen, y la forma de la caída, enlazada con el azar que la determina, da origen al *dramatismo situacional.* La organización del texto permite ver que la intención del autor no es tanto historiar una dictadura, como mostrar el envilecimiento de la vida humana bajo la tiranía. El asesinato de Olóriz quita a Pinedito la justificación de sus investigaciones, hurgar en las letrinas del ser humano, y la repetición de actitudes y sucesos que no coinciden con las expectaciones del lector, revelando una y otra vez la facilidad con que el hombre cede a las tentaciones degradantes.

La muerte es vista como la degradación final, y el autor no deja de hacer todo lo necesario para mostrarlo. Las referencias a la muerte de los personajes no son simples conclusiones de episodios individuales («muerto el perro se acabó la rabia», pp. 128 y 200), sino que enlazan y se entreveran en el tejido novelesco, formando un conjunto significativo en el sentido que venimos indicando.

En la novela figuran tres perros: el callejero, «Fanny» o la perrita de la dictadura, y el «perro cantor», amaestrado por Luis Rosales para entonar el himno nacional. Los tres marcan las implicaciones del tema central, «las muertes de perro».

En este tema, expresado desde el título de la novela, convergen los incidentes mencionados. Su recurrencia tiende siempre a la alternación de lo trágico y lo grotesco, a que hace un momento aludíamos, y quizá a un cierto melodramatismo, pues lagrimosos y patéticos resultan ser los episodios.

Núcleo generador de la significación del tema, «morir como un perro», es la frase hecha «vida de perros», que llevan simbólicamente los personajes, sometidos al dueño Bocanegra. Los ejemplos «perrunos» de domesticidad contrastan con el episodio del perro callejero que, sin aviso, interrumpe el inacabable himno nacional con sus ladridos; del contraste cabe deducir dos posibilidades en la actuación del perro: una, de docilidad; otra, de protesta. No diferente de los hombres, tal vez interrumpa, sin saber por qué, una ceremonia oficial que sólo puede concluir cuando lo ordene el tirano; pero por lo general responderá a lo que de él se espera. La patada de Rosales al chucho que ladra a destiempo indica su subordinación a los deseos de Bocanegra. El hombre tiene conciencia de lo que le conviene hacer, y en este caso al chucho parece fallarle su instinto. El carácter incongruente de la situación, del ambiente y de los personajes es reforzado por el ladrido del perro, manifestación de la protesta.

La perrita malcriada «Fanny», cariñosa y refinada, simboliza el capricho, semejante a los de su dueña, a quien el embajador americano agasaja haciendo traer de USA en un avión de la *Air Force* el animal que sustituirá a la linda perdida.

Al perro aristocrático le sucederá el amaestrado. Gracias a los esfuerzos del ministro Rosales aprenderá a ladrar el himno patrio, modo simbólico de señalar que el hombre adiestra al animal en la sumisión a que él ya se ha sometido. Con la muerte del perro-artista, ahorcado en un armario por Tadeo Requena, se anticipa o se corrobora la que espera a su victimario y a los principales personajes de la novela; así, como el perro amaestrado, morirán y han muerto no pocos personajes.

Destino de hombres y animales coinciden sobre todo cuando Luis Rosales se ahorca. «Tuvo que elegirse esa muerte de perro» (p. 153), dirá Requena. En este momento el lector se da cuenta de que la novela va más allá de la frase hecha, morir como un perro, pues el drama se proyectará en el ambiente que lo ha determinado. Muerto el perro no se acaba la rabia.

La muerte de Luis Rosales demuestra la falsedad de este dicho vulgar, pues la ignominia se extiende a las páginas siguientes del texto. En la habitación inmediata a aquella en que está el cadáver del suicida, su hija se entrega al secretario del Tirano, a Tadeo Requena, quizá para aceptar así la cobardía del padre y reconocerse como hija suya, no mejor que él: «La pérdida de la virginidad y el suicidio de mi padre se me confunden en el ánimo y me pesan como una sola culpa anterior a toda liberación mía, y de la que debo responder sin que me hubiera sido posible, humanamente, evitarle» (pp. 182-183).

El suicidio de Rosales es el castigo que éste se impone a sí mismo por haber servido al asesino de su hermano, único o casi único en resistir a Bocanegra. Y la entrega de María Elena a Requena es a la vez una coincidencia en la abyección y un suicidio. El hecho de que todos los personajes, salvo la viuda de Lucas Rosales, sean predestinados a la vileza, los iguala y hace que reaccionen del mismo modo y acaben lo mismo. El miserable Tadeo perecerá asesinado también, apenas haya acabado con la vida del tirano. Doña Concha, mujer de Bocanegra y amante de Tadeo, acaba siendo víctima de la lujuria de los soldados, muriendo en los calabozos de la misma prisión en donde sucumbe Pancho Cortina, favorito del dictador. El nuevo dictador en la sombra, Olóriz, perecerá, como dije, a manos de Pinedo.

El tema «muertes de perro» queda conformado en la recurrencia, uniendo a los personajes, aprisionándolos en el destino común, del que no hay escape; en última instancia, sirve para probar un hecho que puede resumirse en una breve frase: quien viva como perro morirá como tal.

La narración histórico-detectivesca de Pinedo se ajusta a la construcción del autor, a una organización que puede representarse como una coincidencia de coordenadas en el dramático final. En éste se unen dos elementos a los que Ayala presta gran atención: el dramatismo personal de Pinedito y el situacional, el trágico, realzado por los incidentes que cabamos de estudiar. La creación del personaje Pinedo no se completa hasta la última página, en que por vez primera se enfrenta con su propio destino; en ese momento se revela tal cual es y no como el historiador que simula ser: no asesina a Olóriz por cuestiones ideológicas, sino por conveniencia y temor. La degradación que supone morir como en *Muertes de perro* se muere, degrada tanto a la víctima como al victimario. La premisa pinedesca de que el hombre es una «bestia», que vive una danza de la muerte, parece como si no le afectara. Se cree excepción a la regla y se congratula por su astucia, pero para él y para el lector el final ha de ser inescapablemente el mismo que el de los demás.

Diez años después de escribir esta novela, Ayala publicó *Reflexiones sobre la estructura narrativa* (1970). Al principio de este trabajo califiqué de intelectual su acercamiento a la novela. Lo hice pensando menos en la ideología de su obra que en el proceso de elaboración novelístico que he descrito. Ayala se acerca a la ficción desde la inteligencia (algunos verán en ello la influencia orteguiana), pero su originalidad consiste, sobre todo, en la habilidad con que acierta, como aquí, a crear un texto en que no sólo plantea el tema del poder, sino que a través de ese planteamiento consigue dar testimonio de la claudicación moral a que los humanos somos tan proclives.

Si comparamos la posición autorial de Ayala, en esta novela escrita en el exilio, con la de un autor como Camilo José Cela en *La colmena* (1950), escrita en España, una diferencia es clara: bajo la objetividad celesca hay una denuncia de la situación de un país en un tiempo concreto, España durante la dictadura de Franco, denuncia transmitida por los silencios y las soledades de los personajes; en la obra de Ayala se denuncia una situación universal y temporal, un triste aspecto de la condición humana ayer, hoy y mañana. Si Cela y Ayala coinciden es en que uno desde fuera y otro desde dentro del país ofrecen perdurable visión del hombre contemporáneo, envilecido por las reconocibles fuerzas políticas que han dado carácter al miserabilismo de nuestro tiempo.

GERMAN GULLON

Department of Romance Languages
University of Pennsylvania
PHILADELPHIA. Pa. 19174 (USA)

IRONIA Y HEROISMO EN «EL INQUISIDOR»

En Francisco Ayala el lector encuentra un autor que manifiesta una visión muy penetrante del mundo que le rodea. Pero a veces parece que esta visión penetrante le sirve para subrayar lo que él encuentra más distorsionado e irónico en este mundo. En «El Inquisidor», cuento originalmente publicado en *El As de Bastos* y luego recogido en *Los usurpadores* (1), el lector encuentra la sempiterna visión irónica del hombre y su mundo, y quizá sea este cuento el que mejor sirve como ejemplo de esta actitud, porque en «El Inquisidor», Ayala pone en duda lo que históricamente se ha visto como lo más sagrado —la fe y el heroísmo con el cual se ejerce esa fe—.

Definamos primero la base irónica de esa obra. El marco más amplio de la ironía se basa en la visión del Inquisidor como héroe de la fe cristiana. El hecho que un converso cobre tanta importancia es en sí bastante irónico, aunque es verdad que existen en la historia española ejemplos de conversos que ascendieron a altos rangos de la Iglesia (quizá los ejemplos más destacados sean Pablo de Santa María y Alonso de Cartagena, ambos obispos de Burgos). Se añade a este fenómeno la sorna con la cual el Inquisidor contempla a los cristianos viejos, ejemplificados en el cuento por el humilde Bartolomé Pérez.

> Algo que, antes de ahora, había querido sospechar varias veces se le hacía ahora evidentísimo: que los cristianos viejos, con todo su orgulloso descuido, eran malos guardianes de la ciudadela de Cristo y arriesgaban perderse por exceso de confianza. Era la eterna historia, la parábola, que siempre vuelve a renovar su sentido. No, ellos no veían, no podían ver siquiera los peligros, las acechanzas sinuosas, las reptantes maniobras del enemigo, sumidos como estaban en una culpable confianza. Eran labriegos bestiales, paganos casi, ignorantes, con una pobre idea de la divinidad, mahometanos bajo Mahoma y cristianos bajo Cristo, según el aire que moviera las banderas; o si no, esos señores distraídos en sus querellas mortales, o corrompidos en su pacto con el mundo, y no menos olvidados de Dios (552).

(1) El texto que citaré en este ensayo se encuentra en *Obras narrativas completas*, México: Aguilar, 1969, pp. 545-560.

Desde luego, esta última oración se podría referir también al Inquisidor mismo, quien se ha hecho «cristiano bajo Cristo». Y aunque Pérez es el modelo preciso para tantos conversos durante la época de la Inquisición, el Inquisidor, el que piensa que ha efectuado una conversión totalmente sincera, no reconoce en el preceptor de su hija la belleza de la humildad cristiana.

Otro aspecto sumamente irónico es la relación entre el Inquisidor y su prisionero, Antonio María Lucero. Primero se nota que el Inquisidor no lleva nombre propio, mientras Lucero sí lo lleva. En una situación donde el autor pone peros a la sinceridad de la fe del personaje principal, el no darle nombre, dejándole así como el representante abstracto de la religión, sin ningún rasgo humano particular, solamente sirve para acrecentar su caracterización irónica. En contraste con el Inquisidor tenemos a Lucero, nombre simbólico del Diablo, Lucifer. En *Divinas palabras*, Valle-Inclán utiliza un simbolismo parecido, y en los dos casos vemos que el nombre representa más que una simple alusión al Diablo. La palabra lucero también puede referirse a los ojos, y en *Divinas palabras* el personaje de este nombre, quien lleva un parche sobre el ojo, tiene una visión penetrante y diabólica que ve mucho más allá de lo normal. Aunque forastero, llega a comprender muy bien las preocupaciones y ansiedades de los otros personajes. Igualmente, en «El Inquisidor» la mirada, los ojos de Lucero, son la conciencia del personaje principal. Mientras al principio de la obra el Inquisidor evoca la mirada del condenado, pidiendo ayuda por razones de antigua amistad y parentesco, más tarde, en sueños, la situación se invierte, y es el Inquisidor quien cuelga de los pies, implorando e intentando captar con su mirada la de Lucero, quien mantiene una actitud totalmente indiferente. La culpabilidad engendrada por la mirada del prisionero actúa como germen de este sueño castigador.

Esta técnica de alternar los dos personajes podría constituir aún otro aspecto irónico del cuento. ¿Será coincidencia que el antagonista se llama Lucero y que está colgado de los pies? Acordémonos del último canto del «Infierno» de *La divina comedia*, donde, al pasar al Purgatorio, Dante encuentra a Lucifer cabeza abajo:

Io levai li occhi, e credetti vedere
Lucifero com'io l'avea lasciatto;
e vidili le gambe in su tenere;
(Alcé la vista y creí ver
a Lucifer como lo había dejado;
y le vi las piernas para arriba;) (2)

(2) Dante Alighieri: *La divina comedia*, New York: Oxford University Press, 1939, Inferno, canto XXXIV, versos 88-90, p. 424.

Así, Lucero y el Inquisidor se presentan como contrastes totales, y si Lucero es representante del Diablo, el Inquisidor, necesariamente, como Dante, está en ruta al Paraíso. Pero la ironía consiste en que el autor pone en duda este viaje hacia el Señor. Igualmente que Lucero se condena por no haber invocado, en el momento de tortura, ni el nombre de Jesucristo ni el de la Virgen o los santos, el Inquisidor, en su ansiedad al tener que condenar a su propia hija, ni invoca estos nombres ni el de Dios, sino el del padre de la religión judaica —Abraham—. Toda la base de lo diabólico y lo sagrado se ha cambiado, y textualmente esto queda enfatizado con el sueño del Inquisidor, en el cual él se encuentra en la misma posición en que antes se ha visto a Lucero —representación del Diablo mismo—.

Otro aspecto irónico de esta narración surge de la relación entre padre e hija. La declaración de Marta, la hija del Inquisidor, de que «al Mesías en persona lo harías quemar vivo» (560), sugiere otra comparación literaria, ésta con *El Gran Inquisidor*, de Dostoievski (3), donde Jesucristo vuelve a la ciudad de Sevilla durante el período de mayor fanatismo de la Inquisición. Por los sentimientos de Marta se puede intimar que su padre confesor, hombre santo, es una reaparición de Jesucristo aquí, así sirviendo el mismo propósito o, por lo menos, uno parecido, que el Jesucristo de la novela rusa. Como a Pérez en este cuento, en *Los hermanos Karamazov*, el Inquisidor manda a su prisionero a la cárcel; pero mientras, al final de una conversación filosófica, el Hijo de Dios sale libre de su prisión y desaparece del mundo por segunda vez, en «El Inquisidor», Bartolomé Pérez nunca saldrá vivo de la cárcel. Justamente, si establecemos esta comparación como base de interpretación (y es difícil pensar que Ayala haya concebido su cuento sin pensar en este capítulo famoso de *Los hermanos Karamazov*), vemos que lo que insinúa Marta es correcto —que el Inquisidor es incapaz de reconocer al mismo Mesías—. Así, otra vez, la crítica irónica del defensor de la fe.

¿Adónde nos lleva esta actitud irónica? El que el Inquisidor, en el fondo, no es un converso sincero, es una interpretación que siempre se ha formulado. Pero interesa averiguar cómo Ayala llega a construir su personaje y con cuál fin. En los cuentos de *Los usurpadores* se ha señalado un matiz alegórico, ubicando el tema histórico de la usurpación del poder en la época moderna de la dictadura. Quizá lo que se encuentra aquí es una crítica del supuesto heroísmo de los que militan desde un punto de vista fanático. De todas formas, sea un comentario sobre el fascismo español, sea un comentario so-

(3) Dostoievski, Fyodor, *Los hermanos Karamazov*, segunda parte, libro cinco, capítulo cinco.

bre el fanatismo católico, lo que se encuentra es una descripción irónica y negativa del acto heroico. Y el personaje del Inquisidor está basado sobre el personaje que más encarna el heroísmo en el mundo occidental —Abraham—. (De la misma manera que Abraham tenía que sacrificar a Isaac, así el Inquisidor tiene que sacrificar a su hija.) Según Kierkegaard, la disposición de sacrificar a su hijo le lleva a Abraham a superar al héroe trágico, porque mientras el héroe trágico actúa dentro de los límites de lo ético, Abraham basa sus acciones solamente en su relación con lo divino (4). Es el gran héroe de la fe. Aplicando esta visión filosófica de Abraham al personaje principal de la narración, se produce la ironía culminante de este cuento. Buscando el heroísmo perfecto, nuestro Inquisidor se modela en la primera y más grande figura heroica de la fe en la historia del mundo. Pero al invocar el nombre de esta figura, en busca de la fuerza necesaria para cumplir su deber, el Inquisidor está apelando a la figura que más encarna la religión que él persigue. Y lo que es más, en la Biblia vemos que Abraham, al fin, se libra del sacrificio de su hijo. El destino de Marta parece ser la muerte. Lo que en Abraham fue la fe, en el Inquisidor es el fanatismo. En conclusión, vemos que Ayala utiliza el concepto de lo más sagrado para expesar sus dudas sobre ese mismo concepto. La ironía es tal, que parece dudar de la posibilidad misma de tener una religión organizada (o por lo menos una jerarquía religiosa). En fin, esto es lo que lleva a la usurpación del poder que cada persona tiene sobre su propio destino. Y si se quiere dar a este cuento un valor alegórico, como se ha hecho tantas veces con los varios cuentos de *Los usurpadores*, entonces se ve una crítica, no tanto de la base política de España durante la dictadura de la posguerra, como de su base moral, ética y lógica. Aquí, como en tantos cuentos de Francisco Ayala, la posible interpretación abstracta lleva a una explicación universal del mensaje.

WILLIAM M. SHERZER

Brooklyn College
Bedford Avenue and Avenue H
BROOKLYN, N. Y. 11210

(4) Kierkegaard, Soren, *Fear and Trembling* (Princeton: Princeton University Press, 1941, republicado con revisiones, Princeton, 1954), p. 69. Para una edición española vea *Temor y temblor.* Diario de un seductor (Madrid: Guadarrama, 1975).

LA «HISTORIA DENTRO DE LA HISTORIA» EN TRES CUENTOS DE FRANCISCO AYALA

Cualquier lector medianamente avisado se da cuenta de que Francisco Ayala es un escritor culto, maestro en técnicas y teorías —he ahí los estudios de Keith Ellis, Rosario Hiriart y Estelle Irizarry, con muchos otros, como prueba—. Tan importante, o más, que lo contado en las ficciones de Ayala es la manera de contarlo, que a veces funciona como contrapeso o hasta contradicción de lo contado, convirtiéndose así la estructura en clave para otra interpretación. El mismo Ayala ha escrito ampliamente sobre teoría y crítica literarias, la estructura narrativa, los papeles respectivos de autor y lector, el arte de novelar y la relación entre experiencia y creación, con otros temas por el estilo que resultaría largo detallar aquí. Su extensa autocrítica, de innegable utilidad en ocasiones, también puede ser apócrifa, obligando al lector atento a buscar por su propia cuenta otra interpretación más adecuada. Paralelamente se encuentran narradores de ficciones ayalianas cuyas aseveraciones no son de fiar, y de nuevo la clave de la historia es de índole técnica o estructural. Dice Ayala que «la forma escrita despierta en otros percepciones e intuiciones análogas a las que originalmente tuvo el escritor: es el vínculo entre el escritor y el lector» (1). Afirma también, en pleno acuerdo con Ortega (*Confrontaciones*, p. 22), que «los temas no son los que hacen la novela. Los temas de la novela, como los del drama, son siempre los mismos». De ahí que Ayala tienda a restarle importancia a la trama o a la peripecia en algunos de sus relatos, con el resultado de que se prestan a dos o más lecturas. Nota el novelista al respecto (*Confrontaciones*, p. 33) que «es difícil asumir la perspectiva correcta para, sin haberse dejado capturar en la trampa del 'argumento', fijarse en la filigrana del arte (según deben hacerlo el crítico y el profesor de literatura, a diferencia de los lectores, que no necesitan analizar, sino tan sólo 'exponerse' al efecto inmediato de la obra artística)...». La última afirmación no fue hecha a propósito de la obra propia, sino

(1) Francisco Ayala: *Confrontaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1972. Posteriormente citado en el texto por el título. La primera cita es de la página 13.

de la novela en general, pero Ayala ha reconocido en otra parte que «el crítico y el profesor que es también creador literario... se está siempre interpretando a sí mismo al interpretar a los demás».

Queda más que insinuado, pues, por palabras del propio Ayala, que al argumento, cuya presencia obedece a razones estructurales, no se le debe prestar una importancia excesiva (2), idea que halla expresión literaria en su obra mediante la utilización de la «historia de una historia», o historia acompañada de otro cuento, donde el episodio supuestamente central o no se narra o se esboza apenas, soslayando el clímax. Variante de lo mismo es la narración alusiva-elusiva, oblicua, que suele abundar en detalles nimios, marginales, pero que pasa casi por encima de la anécdota al parecer nuclear (y que con frecuencia da origen al título). En otros casos se produce una especie de introducción larga, aparentemente desligada del relato, pero que le sirve a éste de punto de partida. Es obvio que no obedece a un descuido del autor, sino que así se invita la colaboración del lector, que debe buscar la relación entre las partes del todo. Emerge de la búsqueda «otro» texto, transmitido «entre líneas», cuya elaboración tiene lugar necesariamente en la mente del lector. Ejemplos de este hacer se encuentran en *El fondo del vaso,* la novela corta *El rapto* y varias narraciones: «El mensaje», «El hechizado», «Violación en California», «La vida por la opinión» y —con variantes— «Un cuento de Maupassant». Con otros cuentos de narración escueta, al sesgo, podría alargarse la lista, aunque en ellos no se encuentra desarrollada la «historia de la historia», historia con larga introducción o segundo cuento paralelo.

Un estudio detallado de este aspecto de la narrativa de Ayala requeriría un libro, y por lo tanto sólo tres —las más breves— de las narraciones se analizarán detenidamente, con referencias obligadamente generales a los otros títulos mencionados. Curiosa coincidencia es la presencia en casi todas las obras en cuestión de recursos mediante los cuales el autor finge no haber inventado nada, aunque textualmente resulta patente la mentira. Así, en *El fondo del vaso* tenemos el manuscrito de José Lino, quien se ha propuesto corregir la historia transmitida en *Muertes de perro,* dando una versión más verídica (cosa que nunca llega a hacer). En vez de cumplir el propósito anunciado, pasa a hablar de sí mismo, a explayar sus ideas paraliterarias, de forma análoga a lo que sucede en «El hechizado», que surge de un manuscrito al cual el lector apenas llega, puesto que el narrador da tantos detalles de sus reacciones, sus interrogatorios y

(2) Francisco Ayala: *La estructura narrativa,* Madrid, Taurus Ediciones, 1970, pp. 18-20.

conjeturas que sólo copia directamente unas líneas (eso sí, enormemente significativas). Se trata de un recurso cervantino: el manuscrito encontrado, en estado puro o con variantes, y sabido es —su propia bibliografía lo afirma— que Ayala es un seguidor de Cervantes.

«La vida por la opinión», «Violación en California» y «Un cuento de Maupassant» son los relatos seleccionados para nuestro comentario. Los tres, cuentos de mediana extensión, ofrecen significativas variantes del tema del «manuscrito hallado» que Ayala vierte al molde de la «historia dentro de la historia». «Un cuento de Maupassant» sigue estrechamente el modelo del relato escuchado por el narrador, que éste a su vez aprovecha para la confección de su propia narración. Derivaciones del relato repetido, supuestamente sin modificaciones, son «La vida por la opinión» y «Violación en California», si bien este último cuento incorpora de modo apreciable las opiniones interpretativas del policía-narrador.

El fingimiento de no haber inventado nada puede relacionarse con la exigencia contemporánea de verosimilitud en la ficción —Ayala alude a ello en «La vida por la opinión» (3)—. La tesis de la exigencia por parte del lector actual de una mayor verosimilitud en las obras de ficción, y de la cual Ayala tiene que estar al tanto, es el fundamento teórico de la antinovela, explicado por Nathalie Sarraute en *L'Ere du Soupçon.* Sin hablar de influencias, pues los propósitos novelescos de Ayala son claramente divergentes, no deja de ser interesante la coincidencia en los dos de la «historia de una historia». *Les fruits d'or,* de Sarraute, cuenta de una novela que nunca llegamos a leer, que se llama precisamente *Les fruits d'or.* Su tema —las sucesivas convenciones de la lectura— ha sido abordado indirectamente por el Ayala ensayista en *Experiencia e invención* y, de paso, en *Confrontaciones.*

Buena muestra de los dos recursos técnicos de Ayala que más nos interesan —la «historia de una historia» y el cuento acompañado de una larga introducción u otro cuento secundario— es «La vida por la opinión» (1955; *ONC,* pp. 749-758). Hay tres fuentes de información para el lector. La primera, un narrador en primera persona, vive, según dice, en Río de Janeiro en 1945, donde observa el paso de exiliados españoles y habla con ellos, repitiendo lo contado por dos refugiados en sendas conversaciones que constituyen las dos partes en que se divide «La vida por la opinión». «Esto no son cuentos», comienza la primera parte *(ONC,* p. 749), mientras que la segunda em-

(3) Francisco Ayala: *Obras narrativas completas,* México, Aguilar, 1969, p. 753. Posteriormente citado en el texto por el título abreviado *(ONC).*

pieza: «Si cuestión fuera de escribir un cuento» *(ONC,* p. 752). Desde luego, cabe suponer alguna base autobiográfica. Ayala vivió el año de 1945 en Río *(Confrontaciones,* p. 73), y en su condición de exiliado español conocido debe haber tenido contacto con otros. Es, además, razonable atribuir a Ayala algunos de los sentimientos que el narrador se autoatribuye respecto a la Segunda Guerra Mundial y otros específicos acontecimientos posteriores (muy significativos para el relato). Por otra parte, Ayala —atento a la actuación del autor como ente de ficción en sus trabajos sobre Unamuno, Cervantes y Borges (4)— no ha querido desarrollar mucho a este narrador ni se identifica explícitamente con él. En otros aspectos de la narración, sin embargo, se observa una elaboración literaria muy cuidada, pese a las negativas del narrador.

Hay motivos que, reiterados, sirven de elemento estructurante, al mismo tiempo que permiten al lector la viable concepción del «otro» texto (en este caso, la experiencia que inspira la invención). El primer motivo reiterado es el de la esperanza defraudada, compartida por los tres exiliados, de que los aliados, al ganar la Segunda Guerra Mundial, acabaran con el régimen fascista de España. Dice el narrador de sí que esperaba «lo mismo que esperaban en la Península millones de españoles: la caída de la sucursal que el eje Berlín-Roma tenía instalada en Madrid» *(ONC,* p. 749; cf. 755), mientras idéntico sentimiento se le atribuye al maestrillo de Avila: «La espera de que concluyese la guerra mundial y, con el triunfo de las democracias...» *(ONC,* p. 751; cf. 756). El tercer exiliado creía que «no era posible... que los aliados triunfantes sostuvieran en España al engendro de Mussolini y de Hitler» *(ONC,* p. 757). Desechada esta esperanza, los tres llegan a concebir otras, idénticas, de una intervención inglesa tras el triunfo laboralista en las elecciones de ese país, y «¿qué sucedió? Sucedió que, antes de que todo se fuera por la posta, le faltó tiempo al compañero Bevin, ahora elevado a ministro del Exterior, para... ofrecerle a Franco la seguridad de que el nuevo gobierno británico no daría paso alguno en contra suya» *(ONC,* p. 752). La tercera esperanza, basada en los juicios de Nuremberg, se viene abajo cuando «los camaradas soviéticos olvidaron magnánimamente que cierta División Azul los había combatido sin declaración de guerra en el suelo mismo de la Santa Rusia» *(ONC,* p. 752; cf. 757).

Un segundo motivo reiterado es la falta española de aptitud política: «Ocurre que, por su carácter vehemente, o quizás por falta de experiencia cívica, los españoles han propendido siempre a tomar la política demasiado a pecho» *(ONC,* p. 749), observa el narrador en

(4) Véase al respecto *La estructura narrativa,* pp. 22 y ss.

el primer párrafo, y a modo de *coda,* al finalizar la primera parte, vuelve sobre lo dicho: «Esto, como antes decía, no son cuentos. Es que los españoles jamás terminamos de aprender las reglas del juego: somos incapaces de entender la política: la tomamos demasiado a pecho, nos obcecamos, nos empecinamos, y...» *(ONC,* p. 752). En la segunda parte, el cuaderno del manuscrito funciona de forma parecida, subrayando en sus repetidas apariciones lo absurdo de la espera, el irreversible paso del tiempo que va minando todo para dejar sólo un poso inútil.

Los tres exiliados comparten la condición de derrotados, además de la nacionalidad, y los tres son profesores (aun si no supiéramos que el narrador es el propio Ayala, que menciona haber «leído a Maquiavelo por curiosidad profesional» —*ONC,* p. 749—). Sufren las mismas desilusiones y representan tres formas de adaptación: pasividad (el narrador), decisión de olvidar (el maestro de Avila) y claudicación (Felipe, vemos claro al final, se ha vendido, «colaborando» con alguien del régimen en la venta clandestina de tesoros artísticos españoles a cambio de su libertad). Considerado así, resulta claro por qué Ayala ha incluido este cuento posterior con los cuatro relatos de *La cabeza del cordero,* que versan sobre el tema de la guerra civil española. Mientras algunos siguen en posturas de espera, es posible creer —aunque sea engañándose— que la guerra no ha terminado. El abandono de esas esperanzas, la definitiva desbandada, es el verdadero final de la guerra, en vista de lo cual cobra un especial patetismo la frase, al parecer entre irónica y cínica, *lasciate ogni speranza* *(ONC,* p. 750). Hasta aquí, el «otro» texto.

Las palabras tomadas de las puertas del infierno dantesco —*lasciate ogni speranza*— son seguidas a poca distancia de una referencia al «infierno» del cual escapan los refugiados. Otra alusión literaria incorporada por Ayala en un contexto parecido identifica el Glorioso Movimiento con la danza de la muerte *(ONC,* p. 753). En tono más risueño alude al «libro del Arcipreste», citándolo *(ONC,* p. 755). Las referencias al gallo en el momento de la «pasión» de Felipe *(ONC,* página 757) parecen sugerir la traición, la negación de principios y valores que, en efecto, sigue con el abandono de su ideología republicana. No hemos de tomar muy en serio al narrador cuando afirma que se trata de «hechos cuya simple crudeza resulta mucho más significativa que cualquier aderezo literario» *(ONC,* p. 752), mayormente cuando a la promesa de limitarse a referir lo dicho por el refugiado sigue una descripción de éste con varias digresiones, incluso la advertencia irónica de la inverosimilitud de la historia *(ONC,* p. 753), siendo numerosos los casos verdaderos de «tapados».

Otro caso más de «aderezo literario» obvio es el título del relato con su alusión al clásico problema de honor.

Al nivel del argumento se presentan dos historias de extensión algo desigual, de tres páginas y media la primera y de seis y pico la otra, relacionadas temáticamente. Se trata de dos casos de «exilio interior», la vida que durante nueve años hacen dos republicanos dentro de España. Ni el uno ni el otro es combatiente; desde el comienzo mismo del conflicto se esconden, cada cual a su manera: el maestro socialista, huyendo siempre de sitio en sitio, malviviendo, bajo identidades fingidas, y el catedrático sevillano, escondiéndose, enterrado en vida en sentido literal. Cuando, al término de nueve años y habiendo visto desvanecerse una serie de esperanzas, cada uno decide salir del país, coinciden (aunque no cronológicamente) con el narrador en Río, contándole sus respectivas historias de terror y progresivo desengaño. Estas al nivel anecdótico no se parecen, aunque se narran de forma idéntica, como resumen de conversaciones sostenidas con ellos por el narrador, semejantes en sus omisiones, elisiones y evasivas. Consecuente con su método de narrar la «historia de una historia», Ayala plantea muchas cuestiones para dejarlas en interrogante. Y se trata de datos esenciales para que el lector pueda juzgar si el martirio de cada uno, autoimpuesto, resultaba de un auténtico peligro o más bien del pánico y la cobardía. Así, con el maestro de Avila, dice el narrador que «no conseguí que me contara —ni tampoco me pareció discreto, piadoso, insistir demasiado— lo que a su familia le había pasado» *(ONC,* p. 750). En cuanto a Felipe, llegado el momento climático cuando se decide a salir de su escondite, aunque sea a riesgo de la vida, se muestra de pronto incomunicativo: «Cómo se arregló no lo sé a punto fijo. Mi visitante no se mostraba explícito acerca de los detalles, eludía mis preguntas» *(ONC,* p. 757).

La historia que da título al relato compuesto es la del segundo de los fugitivos, Felipe, republicano catedrático de instituto, recién casado en Sevilla, quien decidió vivir en casa de su madre con su novia, sin salir jamás ni ser descubierto. A este fin hizo que un albañil construyese un escondite, «especie de pozo excavado en el rincón oscuro de la sala interior», un agujero lo bastante hondo para que él se metiera de pie, situado debajo de la cama. Escondiéndose allí a la menor alarma, Felipe vivió nueve años, protegido por su madre y mujer, quienes sufrían no sólo privaciones económicas, sino peligro y maltrato físicos a manos de «falangistas husmeantes» y «otros imprecisos investigadores». A todo contestaban (con un engaño mediante la verdad, no exento de cierto humor negro) que «lo más proba-

ble era que en aquellos momentos estuviese el infeliz bajo tierra» *(ONC,* p. 754). Aunque se entera de lo que está pasando, lo sufrido por su madre y mujer no basta para sacar a Felipe del agujero, y la narración comienza a abundar en símiles deshumanizadores que le rebajan al nivel de un animal insignificante e inofensivo: «su vida se redujo a la de un ratón..., a la de un topo» *(ONC,* p. 754). Aun cuando no en su agujero, vivía encerrado en la casa «como un topo, sin salir nunca de la habitación oscura» (754), «como un topo, nueve años» (755). El manuscrito que comienza a escribir corresponde a su vida de topo, escrito con «letrita minúscula de cegato» (755), y con el embarazo de su esposa, el honor traía a «nuestro pobre topo serias tribulaciones» (756), las cuales no bastan para convertirlo en hombre, pero hacen que se debata entre el gallo y criaturas más tímidas: se refiere a sí mismo como «el gallo tapado» (757) y se compara con el gallo de Morón (ídem), diciendo que «tengo que cantar en lo alto del palo». Se pregunta: «¿Hasta cuándo voy a seguir yo agazapado aquí como un conejo, asustado como un ratón, metido en este agujero como un topo?» (757).

El embarazo de su mujer le presenta a Felipe el mayor dilema de su vida: si su mujer mostraba la preñez en su ausencia, él sería tomado por cornudo; si, en cambio, se descubría él como el verdadero padre de la futura criatura corría el riesgo de que los de Franco le apresasen. Lo ve como un caso de honra, así queda explicado el título: la vida por la opinión. Felipe carece de auténtica masculinidad: lo que no ha podido el instinto de defender a su madre ni su mujer de los abusos escuchados, lo puede el temor a verse humillado. Triunfa así su «sentido de honra», que no es sino egoísmo exagerado y vacío, y decidido a salir, «nuestro hombre, que no carecía de recursos, urdió para ello una trama de negociaciones, con cierto tufillo a contubernio, que había de darle resultado positivo» (757). Lo único que saca en limpio de aquellos nueve años de miedo es el cuaderno, «un galimatías exclusivamente compuesto por nombres y adjetivos inusuales, expurgados con paciencia benedictina del diccionario..., un absurdo relato ininteligible..., un arcano..., poesía pura» (755). Al despedirse del narrador seguía acariciando «su absurdo manuscrito. Estaba encariñado con él. "Nueve años de mi vida, fíjese: lo mejor de la juventud. ¿Valía para esto la pena...?"» (758).

«Violación en California» (1961, *ONC, pp.* 1203-1210) presenta una variante del método narrativo visto en «La vida por la opinión». De nuevo se trata de la repetición de un cuento escuchado, y asimismo de quien se autoidentifica como víctima, relato interesado, por lo tanto, donde faltan datos «objetivos». A falta de otra perspectiva exte-

rior, el lector se ve obligado a buscar las contradicciones íntimas en la historia nuclear. Falta el relato de contrapeso (que sería la versión que del incidente podrían ofrecer las jóvenes raptoras): el cuento paralelo, relatado por la esposa del teniente, aunque verse sobre idéntico tema, no aclara nada respecto a los equívocos inherentes a la narración central. Abunda en detalles que poco o nada tienen que ver con el caso —lo nota el autor, narrador omnisciente, en el segundo párrafo: «el relato, demorado, lleno de circunloquios y plagado de detalles»—. Es el mismo tiempo narrativo de «El hechizado» y *El rapto.*

Tanto la situación como la manera de narrarla se prestan a equívocos, así que lo aconsejable es partir de un resumen del plano anecdótico: dos jóvenes, de dieciocho a veintitantos años, pistola en mano, obligan a un viajante, que las había recogido en la carretera haciendo auto stop, a que las satisfaga sexualmente. Consumado el acto lo ponen a él en libertad y ellas desaparecen. El violado no acierta a dar grandes informes sobre las dos jóvenes, aunque el teniente lo defiende ante sus subordinados y su propia mujer, alegando el azoramiento y la sorpresa de la víctima, que no esperaba semejante ocurrencia ni tampoco, una vez acontecida, escapar con vida de ella. Lo decisivo de la violación parece ser no la realización del coito, que el muchacho hubiese hecho de buen grado, sino la violencia en la que se empeñaban las dos rubias: le flagelan el miembro, lo amenazan con la pistola, le dan puntapiés en el trasero.

Para el teniente de policía, la violación de un hombre por dos mujeres es algo nunca visto, pero para su mujer, Mabel, el caso éste le recuerda otro, el de dos hermanas, las López, que decidieron estudiar la anatomía del macho en la persona del tonto del pueblo. Este, Martín, se aficionó tanto a los auscultamientos de las dos vírgenes, que una vez satisfechas ellas no lograron ahuyentarlo de la ventana de su casa, por lo cual (insinúa Mabel) el pobre hombre amaneció muerto un buen día con el vientre repleto de pedazos de cristal. Que fueron las López, nuevamente, según la señora de Harter, no hay duda. Sin embargo, nada contra ellas se había podido probar. «No hay nada nuevo bajo el sol de California», es el mensaje que saca su marido; pero el lector aficionado a Ayala se preguntará si el relato no comunica algo más.

En «Violación en California», Ayala ha elegido un tema inverosímil, con posibilidades tanto cómicas como horroríficas, basándose en la inversión de papeles tradicionales. Las posibilidades terroríficas del tema ya fueron desarrolladas por D. H. Lawrence en un cuento donde el conductor de un tranvía (el último de la noche), que habitualmente abusaba de las transeúntes nocturnas, es atacado por varias

de ellas en plan de venganza e inutilizado para toda la vida, «fin del trayecto». El elemento de horror predominante en el cuento de Lawrence está ausente en el tratamiento de Ayala. El tono irónico y el distanciamiento (el lector nunca ve directamente a los protagonistas de la historia) propende a la comicidad, resaltada por las contradicciones y por el ambiente de hastío doméstico en que tiene lugar el diálogo entre el teniente de policía Harter y su mujer.

Al lector se le informa *ab initio* que al teniente le gusta relatar lo insólito y que a la interlocutora, su esposa Mabel, dicho ritual cotidiano le aburre, escuchándolo mecánicamente con «oídos medio atentos» (*ONC*, p. 1203). Elige el narrador un protagonista-víctima poco convincente, un viajante (dato que se reitera, pp. 1203 y 1206), arquetipo donjuanesco del folklore americano, cuyo significado difícilmente podía desconocer Ayala. Es descrito de forma contradictoria por el teniente: «cierto infeliz muchacho», un «alma cándida» (1203), que, sin embargo, «no da la impresión de tonto, ni mucho menos» (1206): un «chiquillo de veinticuatro años» (1206), «cuyas violadoras tendrían de dieciocho a veintitantos» (1203); que «como viajante de comercio parece desempeñarse bien» (1206), «un hombre como un castillo, en la flor de la edad» (1206); que es también «pobre tipo», «muy bobo», «la víctima», «el muchacho» (1205), «el infeliz», «el imbécil» (1206), el «inerme joven» (1207). Aunque el «chiquillo» violado recoge a las dos rubias «por imprudente galantería» (1203), «terminó por protestar..., que él hubiera cumplido con mil amores y sin necesidad de coacción alguna lo que le exigían sus asaltantes. Confesó, incluso, que al recogerlas... no dejó de hacerse algunas ilusiones sobre los eventuales frutos que su gentileza pudiera rendirle» (1207). El motivo de su denuncia es, sin duda, la violencia e intimidación ejercidas por las muchachas. Queda claro en la versión del teniente que el «pobre muchacho» estaba «muy dispuesto a complacerlas» y que «se apresuró a mostrar sus buenas disposiciones despojándose de la ropa» (1207).

Se insiste sobre la «premeditación» por parte de las raptoras, hecho supuestamente probado por tener otro coche escondido en el lugar del crimen, y porque «ninguna de las dos socias... llevaba nada debajo de la falda» (1207). No se le suministran al lector datos contrarrestantes, pero tampoco la víctima ofrece detalle alguno en apoyo de lo afirmado: ni matrícula, ni marca, ni color del automóvil siquiera, ni otro dato correspondiente a las muchachas que no tuviera que ver con sus atractivos físicos. El lector supone que es interesado el relato del viajante y poco objetivo, pero no tiene acceso alguno a la versión de las «ninfas» que lo obligaron (1206); «aquel par de arpías..., por lo visto, querían... la violencia» (1207). Es únicamente parte de

una historia, imposible de completar sin el testimonio de las violadoras. Casi al comienzo del relato se subraya de forma indirecta la ausencia de la perspectiva de las muchachas. Pregunta Mabel: «¿Y ellas mientras?» (1204), interrogante que se reitera cuatro veces en la siguiente perorata del teniente, que además dice que «todos teníamos esa pregunta en los labios». Irónicamente, el interés del policía y sus gentes se orienta hacia la vertiente erótica, como se ve en su observación que el asunto «prometía... dar mucho juego». Jamás se le ocurre pensar que el caso no se ha aclarado al no poder prestar declaración las acusadas.

El lector avisado notará la ambivalencia del autor hacia «la víctima» que supone las contradicciones en el relato de Harter, y sacará como conclusión que la verdad del caso ha sido exagerada. Es cómico el prejuicio del policía a favor del hombre, obviamente mayor y más grande que las raptoras [«la que domina..., una rubia pequeñita..., con vocecita de nena» (1206)]. Debido a las contradicciones internas es posible postular una deformación de los hechos, a partir del momento cuando el aspirante a seductor no pudo con la ninfomanía o el sadismo de quienes había identificado como presa ingenua. Ayala se interesa en otros relatos por el tema del crimen que recae sobre la cabeza de sus autores.

Aquí lo relatado importa menos que su interpretación, y la anécdota se subordina a una técnica calculada a despertar la curiosidad del lector, mediante frecuentes interrupciones y digresiones. El relato paralelo, mucho más corto y directo, no completa el primero, aunque reitera el tema. Incluso —debido a la diferencia entre generaciones y el tiempo transcurrido— dificulta la interpretación. Poco o nada puede haber entre la motivación de las ninfas rubias y la de las hermanas López, que, según las maledicencias pueblerinas, exploraron la anatomía masculina *in anima vili* en la persona del tonto del pueblo y luego se deshicieron de él, sin que pudiera haberse probado nunca nada contra ellas. Se ve en los dos casos el papel de la malicia o la opinión pública, tema predilecto de Ayala. Queda claro, como en otros relatos suyos, que en la vida real se producen casos donde importa menos averiguar los hechos que imponer la versión de uno.

«Un cuento de Maupassant» (1954, *ONC,* pp. 827-837) se divide en dos partes iguales. De sus doce páginas, seis funcionan a manera de prólogo, y las otras seis (la segunda parte) constituyen el «cuento» propiamente dicho. En cada parte predomina la simpatía del narrador hacia un personaje; cada uno de ellos, una «promesa» no cumplida o realizada. Opina Andrés Amorós que Ayala, en este cuento, des-

hincha «otro mito: el de los "admirables" escritores que apenas escriben» (*ONC*, p. 65). Algo de eso hay, sin duda, pero no así se agota el tema. El mundo de las letras aparece frecuentemente en la obra discursiva de Ayala, como también en la narrativa. La fama, la relación entre escritores, el valor de la obra intelectual o literaria, el papel de la crítica, todos son temas desarrollados con cierta amplitud en otras partes que funcionan, aunque en un nivel secundario, en «Un cuento de Maupassant».

Un «escritor ilustre» que bebe cerveza y fuma en pipa cuenta un cuento inserto en «Un cuento de Maupassant», narrado en primera persona por otro individuo, intelectual joven. Se titula así porque el segundo narrador, el «escritor ilustre», dice haberse topado con una situación de la vida real que le recuerda mismamente un cuento del autor francés (*ONC*, p. 828). La idea es que la sensibilidad particular del escritor auténtico capta aspectos determinados de la realidad, tan especiales, que la perspectiva que los percibe llega a identificarse con él. Algo muy parecido sostiene Ayala al decir que lo que hace a un escritor es «la capacidad de dar una estructura formal a sus percepciones básicas de la realidad» (*Confrontaciones*, p. 13). El cuento que pudiera parecer de Maupassant tiene como protagonista a un tercer escritor, el filósofo Antuña. Hay diferentes niveles de ironía y distanciamiento: el primer narrador del cuento total, escritor joven, trata al segundo narrador, escritor ilustre, hombre maduro y contemporáneo de Antuña, con cierta ironía, igual que hace éste con su «amigo» y coetáneo Antuña. El cuento del «ilustre escritor» es un escrutinio de la vida de casado del filósofo, Antuña, una crítica de la mujer de éste y de las relaciones entre marido y mujer. Según el narrador segundo («ilustre escritor»), Antuña —para contentar a su mujer, que sufre el deslumbre de su fama e inteligencia en público— se humilla y rebaja ante ella cuando están solos los dos en casa. La primera parte del relato pondera las cualidades de Antuña y constituye una meditación tragicómica sobre las vidas domésticas de los grandes hombres. La segunda parte ensalza las virtudes cívicas de su contrincante, Durán, a quien el narrador segundo dice no deber nada, afirmación gratuita que sugiere lo contrario. La narración está repleta de alusiones filosóficas y literarias, de las cuales se vale el narrador «ilustre» para hacer lo que parece la apología de Antuña en la primera parte y la de Durán en la segunda, bien que intente guardar las apariencias de imparcialidad. En realidad, una lectura cuidadosa revela que la simpatía profesada por el «ilustre escritor» hacia Antuña es más fingida que verdadera, una especie de abrazo que facilita la puñalada por la espalda. Bajo el pretexto de «explicar» el

escándalo provocado por Antuña, lo que hace es rebajarlo, quitarle su aureola, minar la admiración de la juventud, pintándolo como «pobre tipo zarandeado por la cónyuge..., un Juan Lanas» (*ONC*, p. 829). Como contrapeso de su punto de vista se ofrece al lector la perspectiva del narrador-testigo, portavoz de «nosotros los jóvenes» (828), conciencia irónica y hasta cínica en su reflexión escueta y selectiva, que desvela el fatuo vacío pretencioso del «ilustre escritor».

El cuento aludido por el título gira en torno a una pelea habida entre Antuña y José Luis Durán, rico alto funcionario del estado y antiguo escritor de fama, en la ocasión de un encuentro de los dos con sus respectivas mujeres en el teatro Municipal. Ambos hombres habían sido muy amigos desde hacía mucho tiempo, y el narrador insinúa que Antuña recibía cierta ayuda económica de Durán. Ocurrió que aquella noche las mujeres de ambos aparecieron vestidas de modo idéntico, lo cual dio lugar a que los dos amigos se pelearan a gritos, saliendo los dos matrimonios del local por puertas distintas. La culpa de provocar el incidente se le echa a Antuña, si bien el narrador confiesa no haber presenciado el altercado. Interviene como aquel que quiere poner paz entre sus dos amigos, hablando con ambos, y concluye que la jugarreta de confeccionar los dos vestidos había sido «una maldad o una sandez» (*ONC*, p. 835) de la modista —que era la misma— de las dos mujeres.

Antuña, quien según conjeturas del narrador se debe al mecenazgo de Durán, se ve obligado, por culpa de su propia mujer, a emprender una enemistad con él y a exigir que la de Durán le pida perdón a la suya. El asunto se complica, pues habiéndole regalado la de Durán un vestido a la mujer de Antuña en su cumpleaños, que ella luce en el estreno del teatro Municipal, la modista (se supone) le hace un vestido idéntico a la señora de Durán. El narrador «ilustre», valiéndose siempre de las alusiones literarias, increpa a Antuña por su comportamiento y le aconseja la lectura del cuento de don Juan Manuel y *La fierecilla domada*, de Shakespeare, para que así aprenda a reformar a su mujer, a lo cual el filósofo responde que si él no se había fijado en los bíceps de ella. Al ilustre narrador se le olvida un detalle clave: que este procedimiento hay que emplearlo desde el comienzo y no ensayarlo en la vejez, que ya es tarde. Ni Antuña ni el narrador se percatan de ello, y con la contestación «filosófica» del primero concluye lo contado por «el ilustre», quien queda, según observa el narrador primero, satisfecho de su actuación.

La «historia de la historia» en este caso es el largo prólogo que ofrece el segundo narrador al «cuento de Maupassant» en sí, de extensión igual al cuento, que tiene por propósito presentar aspectos

desconocidos de la personalidad o vida de Antuña que arrojen luz sobre su conducta, al parecer inexplicable. En otras palabras, la relación entre las dos partes es que la primera se ofrece como clave a la interpretación de la segunda, si bien la historia queda truncada, porque termina cuando aún no se ha resuelto el altercado ni hay indicación alguna de cómo terminará. En el prólogo o primera parte, mediante reiteradas referencias a Sócrates y Xantipa, el filósofo Antuña es retratado como títere en las manos de su mujer, a quien se la describe como sumamente vulgar. Se trata de crear una perspectiva particular (que pretende ser única, sin decirlo), desde la cual enfocar el comportamiento de Antuña. Descartada queda la objetividad del «ilustre escritor», pues presenta a su joven auditorio un ángulo de miras de tal exclusividad, que no pueden sino ver a Antuña como hombre ridículo, desagradecido y empequeñecido, dominado por completo por la mujer y aterrado por ella. El resultado casi inevitable de adoptar esta perspectiva es de darle la razón a Durán; se trata de un verdadero lavado de cerebro. El lector queda sin conocer las motivaciones del «ilustre escritor» en afear así no sólo la conducta (837), sino la personalidad del amigo de casi toda la vida. Pero cuando un joven oyente observa que, aunque el cuento sea de Maupassant, «el protagonista es un personaje de Dostoyevski» (837), hay que concluir que otro tanto atañe al narrador.

El recurso narrativo que hemos llamado la «historia dentro de la historia», que caracteriza los tres relatos examinados, se encuentra, como señalamos al principio, en otros. En *El rapto* el enfoque narrativo no es el rapto en sí (que el lector no ve y sobre el cual recibe datos incompletos, versiones interesadas, especulaciones y conjeturas), sino cómo se va formando la opinión respecto al incidente entre el público. Se trata, por así decirlo, de la génesis de la versión «oficial» de un caso particular que pasa al dominio público, los vaivenes de la fama del forastero, Vicente de la Roca, y cómo el pueblo se complace, al final, al ver que su inicial xenofobia y recelo debían tener buenos fundamentos. Es una segunda historia muy acorde con el interés de Ayala por los medios de información y ese fenómeno social llamado la opinión, que ha tratado en sus artículos sobre la prensa o en la sección central de *El fondo del vaso*. Casi huelga decir que en «El hechizado», el famoso manuscrito del que el narrador propone hablarnos, apenas se ve. El lector aprende mucho más del narrador y sus ideas literarias que del indio González Lobo y su manera de pensar.

En «El mensaje», igual que en *El rapto*, se presentan las reacciones de las mentes pueblerinas al misterio, pero el papel en cuestión (el

«mensaje») no aparece nunca ante los ojos del lector, ni el caso se esclarece. Quedan, en todos estos relatos de narración incompleta, cabos sin atar que siembran de interrogantes la conciencia de sus lectores. Recurso inquietante y eficaz, no permite que la lectura termine con llegar a la página final.

JANET W. DIAZ y RICARDO LANDEIRA

Texas Tech University
Lubbock, TEXAS 79409
U. S. A.

LA MANO Y EL CETRO EN «LOS USURPADORES», DE AYALA

De las tendencias que el arte dice superar cabe deducir principios que iluminen rumbos tomados como consecuencia de la superación. En la lírica, por ejemplo, el enfoque cósmico del primer Aleixandre derrama luz sobre su antropocentrismo posterior, que le ha merecido este año el célebre premio sueco. Y en la novela, la deshumanización del joven Ayala aclara aspectos principales del humanismo de su madurez, logrado en la posguerra civil y en el exilio. Sólo invirtiendo las técnicas deshumanizantes descritas por Ortega en 1925, tomamos posesión de la madura estética de Ayala, la de los relatos de 1949, que comprenden *La cabeza del cordero* y *Los usurpadores.* «Deshumanizar» es reducir la creación artística a consideraciones formales. El artista elimina de la obra la política, la religión, la moral y, por añadidura, toda representación de la figura humana, convencido de que el arte no cobra su justificación de alusión alguna al destino del hombre, sino de valores puramente estéticos (1). Mas las ficciones de Ayala encierran todo lo contrario: en *La cabeza del cordero,* un destino colectivo de fratricidio aliena al hombre de su prójimo, y en *Los usurpadores,* el heredado maleficio del poder rompe vínculos humanos dentro de concretos ambientes políticos y religiosos. Como si Ayala operara bajo el imperativo de «rehumanizar» la novela, en *Los usurpadores* sitúa la forma humana en primer plano, ya en el acto de empuñar el cetro, ya a punto de soltarlo a la fuerza. No se le habrá escapado al escritor granadino la larga tradición, con raíces preliterarias, que ve en el órgano prensil del hombre el símbolo del poder (2). De ahí que en las

(1) José Ortega y Gasset: «La deshumanización del arte» e «Ideas sobre la novela» (1925), en *Obras completas,* 5.ª ed., III (Madrid, Revista de Occidente, 1962), p. 360; Francisco Ayala: «Proemio» a *La cabeza del cordero* (Buenos Aires, Losada, 1949), pp. 7-10. Sobre las dos etapas de Aleixandre, véase Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre,* 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1968), pp. 98-99.

(2) Ortega, citado a menudo en los ensayos de Ayala, deriva el verbo *mandar* de la expresión latina *manum dare,* «dar quehacer» a la mano de alguien, si no «dar una mano» para servir a alguien superior: «La rebelión de las masas» (1930), en *Obras completas,* 6.ª ed., IV (1966), p. 239; «El hombre y la gente» (1949-50), en *Obras completas,* 2.ª ed., VII (1964), páginas 218-219. Y confróntese Juan Valera: *Pepita Jiménez,* 10.ª ed. (Madrid, Biblioteca Nue-

siete narraciones recopiladas bajo el título de *Los usurpadores*, la mano que reclama el beso de los súbditos prepare el sacrificio, cuando no de sentimientos fraternales, de la libertad propia o de la ajena.

En este estudio vamos a mostrar que las alusiones a las manos de los poderosos revelan la estructura de los siete relatos y las relaciones entre ellos. Para Ayala, mandar es principiar en posición ventajosa y terminar con las manos manchadas, subyugadas a un destino cruel. Observa el novelista que sus narrativas «consienten ser barajadas, ordenadas y reagrupadas, como una mano de naipes, en conexiones varias» (3). Ahora bien: quien reduce reyes al tamaño de la baraja insinúa la desilusión producida por los aspirantes a hacer historia. La muerte o la melancolía matizan la introducción de cada relato. Después, arranca el argumento con brusquedad, a menudo con violencia, y lleva a un clímax donde los prepotentes se encuentran alienados de sus víctimas. En el desenlace tambalean o caen los tronos. Y el anticlímax recuerda el tono lúgubre de la introducción, como para aclararla y redondearla, completando el marco que encuadra el retrato del ilustre desengañado. En casi todas las narrativas, referencias a manos señalan dónde termina una parte y dónde empieza la siguiente, indicando, a la vez, la proximidad de la catástrofe que el poder genera. Tienen esta estructura los relatos «San Juan de Dios» y «La campana de Huesca», con sus contrastes entre palmas levantadas con humildad y puños cerrados en actitud desafiante. «El doliente», «El hechizado» y «Los impostores» tratan el autoengaño sobre la fuerza de la mano regia. Por fin, «El abrazo» y «El inquisidor» resumen en los movimientos manuales de sus protagonistas las deficiencias de los próceres que figuran en las otras narrativas.

De los siete, «San Juan de Dios» lleva el desengaño al límite de la renuncia a la vida mundanal. El ascetismo del santo enmarca la rivalidad entre los primos Felipe y Fernando Amor, ávidos de riquezas y de la mano de la noble Elvira. El relato se abre y cierra con la evocación de un retrato de San Juan, con el crucifijo entre manos reverentes, que anhelan la muerte (pp. 21, 62). No nos descubre Ayala el triángulo amoroso hasta pasado el clímax, cuando ya todos los tres

va, 1955), p. 42: «¡Es tan distinguido, tan aristocrático, tener una linda mano! Hasta se me figura, a veces, que tiene algo de simbólico. La mano es el instrumento de nuestras obras, el signo de nuestra nobleza, el medio por donde la inteligencia reviste de forma sus pensamientos artísticos y da ser a las creaciones de la voluntad y ejerce el imperio que Dios concedió al hombre sobre todas las criaturas.»

(3) «Prólogo» a *Los usurpadores* (Buenos Aires, Sudamérica, 1949), p. 13. En adelante, las referencias de esta edición van entre paréntesis en nuestro texto. El «Prólogo», con seudónimo, es de Ayala: Andrés Amorós, «Prólogo» a F. Ayala, *Obras narrativas completas* (Madrid, Aguilar, 1969), p. 41. Las referencias de este texto irán en el nuestro entre paréntesis y con la abreviatura *OC*.

amantes han comenzado a extender las manos hacia Juan rogándole consuelo y auxilio. Los antes orgullosos, pues, tienen que imitarle en levantar manos penitentes al cielo y al prójimo en busca de socorro. El piadoso protagonista da el ejemplo en la breve vida del santo que introduce la narrativa. Luego, a Felipe y a Fernando, hechos discípulos suyos, los instruye en su propia vocación de arrepentimiento y caridad, hacia la cual le ha apuntado el «dedo acusador» de Dios (p. 25).

Sobre toda manifestación del poderío, la presencia de San Juan proyecta su sombra desengañadora. Aunque la acción comienza con la paliza que le propina el furioso Felipe, impedido el paso por el santo mendigo, éste evita una evidente comparación entre el impetuoso hidalgo y un pilluelo que pega a un asno inútil sólo por el placer de herirlo. Las manos del muchacho, según reflexiona Juan, son las más humildes de toda una serie de «manos cada vez más pobres y más duras» que han intentado domeñar a la bestia, como Juan olvidada y afanosa de morir. ¿No se ve aquí un presentimiento de la caída de Felipe? Su prometida, Elvira, se muestra más caritativa para con el herido santo, quien manda que el muchacho bese las manos enjoyadas de la dama (p. 35). Pero ni la hermosura, ni la opulencia, ni el poder que lucen esas manos pueden salvar a su dueña de la desgracia. La rivalidad entre su novio Felipe y su antiguo pretendiente Fernando conduce al empobrecimiento de éste y a la mutilación física de aquél. Fernando se atreve a tocar a Elvira y Felipe, para vengarse, concibe el plan de hacer cortar las manos a su atrevido primo. Cuando Elvira intenta disuadir a Felipe de su designio, tomando en las suyas las manos de su futuro esposo, se unen los dos al nutrido coro de los poderosos quienes en *Los usurpadores* luchan en vano contra el destino. A Felipe, no a Fernando, le toca caer en la trampa preparada por él mismo. Desastre que Ayala nos descubre después de ocurrido, poniéndolo en boca del tullido Felipe. Al levantar sus muñones y al declararse incapaz ya de dar más palizas a Juan, Felipe envuelve en la tristeza del arrepentimiento la narración entera de su persecución del poder.

Pero Juan convierte la penitencia en una lección de humildad. Conmovido por la necesidad de Felipe, semejante a la suya, de purgarse del pecado, el santo asienta que la cirugía divina puede salvar la vida del amputado. De hecho, salva también la de su primo. Pues si Felipe, ya humilde, pide a Fernando perdón y permiso para besarle las «manos felices», Fernando le perdona y se arrepiente de sus propios pecados. Sumido en la miseria a que le ha condenado su rivalidad con Felipe, se ve a sí mismo la viva demostración de la doctrina, predicada por

Juan, de que las riquezas se disuelven en humo, manchando manos y alma (pp. 47-49). En un anticlímax que subraya lo efímero del poder, los dos primos, enviados por Juan al lecho de muerte de Elvira, sufren la máxima humillación. Fernando sólo puede amortajarla con manos que antes profanaron su pudor, mientras que Felipe no tiene otro recurso que mirar con los brazos inútiles a sus lados. Con todo, la caridad profesada por Juan da sentido a aquellas dos míseras vidas. El santo cuenta con la compañía de ambos primos para pedir, con palmas abiertas, limosna para los pobres, y para ayudarle a arrodillarse el último día de su propia vida y a morir rezando con el crucifijo en la mano. En suma, la virtud de Juan y la crueldad del destino han enseñado a los poderosos a abrir los puños y a levantar brazos y palmas en humildad.

Estos dos actos, sin embargo, se ejecutan en orden inverso en «La campana de Huesca», donde una frustrada voluntad de poderío lleva la máscara de la religiosidad. Ramiro, el Monje, de Aragón, si bien un asceta, al parecer, como San Juan, en realidad reúne en sí la violencia de Felipe Amor y el resentimiento de Fernando. Nacido con la pasión por el poder, aunque obligado como príncipe segundogénito a suprimirla, busca un modo de conciliar la ambición con la abstinencia. Cuando se inclina hacia la renuncia, envidia a los más poderosos; cuando opta por el mando, siente remordimientos. En ambas instancias, Ayala funde imágenes del reino vegetal con las de miembros humanos para representar la inercia deshumanizante de un Ramiro que vegeta, que vive en desacuerdo consigo mismo. En la introducción del relato, el narrador insinúa que la vida monástica sirve a Ramiro de refugio del humillante servicio a su hermano el príncipe heredero. Quien saborea el pensamiento de reinar, «cerradas las grandes manos de dedos cortos», mientras que Ramiro «levanta sus ramas» hacia el cielo pidiendo salvación (p. 96). El hermano, coronado. Alfonso I de Aragón tanto ama el poder que su negación a abandonarlo a su muerte ensucia su fama póstuma. Con una reminiscencia de la *Danza de la Muerte* (4), alude Ayala a la corrupción moral del fallecido Alfonso, todo armado y con «dedos cortos y velludos como revoltijo de enormes gusanos por entre las mallas de los guanteletes» (p. 101). Ramiro, pese a sus escrúpulos religiosos, está destinado a seguir el camino de su errante antecesor.

Comienza el argumento del relato por situar a Ramiro como a legítimo sucesor de Alfonso, en el dilema que le preocupa siempre: *¿vita*

---

(4) Citada en *Los usurpadores*, p. 225: «... gusanos royentes / que coman de dentro su carne podrida...»

contemplativa o vita activa, María o Marta? ¿Debe elegir el palacio, donde puede sentirse tentado a cometer pecados de soberbia, o permanecer en el monasterio, adonde sin que lo sepa él, la soberbia le ha enviado en primer lugar? Sus pálidas manos de monje, símbolos del poder que atribuye a su fe, no dejan de oponerse a los dictados de su corazón, que late con la sangre de los reyes. Intenta, si bien sólo a medias, rehusar el cetro, escudándose tras sus manos, y su sentimiento de culpabilidad le persigue hasta el clímax. Inquieto durante su coronación, extiende para el beso de sus súbditos una mano tan fría como su corona, una mano que prefiere esconder (p. 106). Más amigo de la meditación que del ejercicio de su poder, ocupa el trono reflexionando sobre sí con la mano en la mejilla (pp. 109-111). Su reinado, como anteriormente su vida monástica, reviste una calidad vegetativa. Por eso, le repugna el nacimiento de su hija heredera, que sale del vientre materno como «una gran cebolla con raíces húmedas» (p. 112).

La oposición aristocrática a la inercia del rey conduce al clímax. Cuando los nobles ventilan su temor al cruel «puño» del reino enemigo, Ramiro, amante del poder a pesar suyo, los castiga por haber «puesto mano» en asuntos regios. Pero no sin haber buscado antes la palabra de Dios que, como si se la comunicara una planta, solía llegar a él «imprecisa como la señal con que una ramita golpea en la ventana». Actúa el rey monje movido, en cambio, por una fuerte corazonada, por la fuerza de su sangre real, que le lleva a servirse del recurso menos piadoso (pp. 113-114). Sin previo aviso, entrega los nobles a las torpes manos del verdugo (p. 116). En el anticlímax, regido el reino por su yerno, Ramiro realiza su destino de segundogénito, de príncipe nominal, aunque a nadie subordinado, mientras sus súbditos ya no se engañan sobre el estilo de su piedad.

En «El doliente», ejemplo más sencillo del poder como fuerza desmoralizadora, Ayala sustituye los remordimientos de conciencia por la mala salud. Retrata a Enrique III de Castilla como a un rey enfermizo cuya campaña antiaristocrática resulta contraproducente. Ello es que su cuerpo no puede seguir la iniciativa de su mano en asegurar su poder. Echamos de ver el problema cerca del comienzo del relato, cuando su perro le lame la mano, incapaz ésta siquiera de reciprocarle el cariño, de alcanzar al animal desde el lecho de enfermo para acariciarle (pp. 68-69). No pudiendo actuar, Enrique medita mucho sobre las manos, siempre en movimiento, de quienes pueden. De su demente ama que, como su nodriza, contrajo su enfermedad —víctima, pues, de la potente jerarquía social—, lo único que queda son «manos ágiles»

para atender a su rey (pp. 64-70). El hijo de la sirvienta, privado en su infancia de la leche materna, pese a todo llega a ser el inverso de Enrique: un cuerpo robusto que cobija una mente deficiente. Con envidia percibe el rey cómo las «manos enormes» de ese imbécil «nunca cesan de moverse y agarrarlo todo», por lo mismo que Enrique apenas hace más que mirar las propias «flacas manos» (pp. 70-71). En cuestiones de Estado no presta atención a los informes sobre las intrigas de los nobles, y recoge la cabeza doliente con las manos, hechas un hueco de desesperación (p. 75).

Para mostrar la vileza de los poderosos y para, a la vez, iniciar el argumento, Ayala pinta los movimientos de los enemigos de Enrique desde una perspectiva picaresca: un mozo de servir, durante un banquete de los conspiradores, contempla a un obispo soberbio y glotón mover las manos, en medio de un discurso, como una «torcaz que, posada al sol, se esponja y se alisa el plumaje». De súbito la mano gorda y de pagada de sí misma, «con alarma de pájaro sorprendido, se quedaba parada en un instante para agitarse luego, inquieta» (p. 80). Su dueño bien alimentado tiene que retirarse rápido para atender a un menester natural. El incidente prepara un contraste violento con que comienza la acción del relato. Porque si la gula de esos nobles supone la superabundancia, la ira del rey la despierta la carestía, nuevamente descubierta, de su despensa. Aquí «sus manos toparon con aquellas primeras fibras de la trama», urdida por la nobleza, para despojar el reino de sus riquezas (p. 83).

Las mismas manos, cuando tratan de recuperar el poder perdido, acaban por envilecerse. El rey necesita depender de criados indignos de su confianza; los nobles vuelven las diatribas del monarca en contra suya; y su enfermedad le impide ejecutar el castigo que les prepara. A través de esta humillación, Ayala comunica, aludiendo siempre a manos, un ataque contra los incompetentes que ocupan los altos cargos y contra las fuerzas irracionales que en ellos los colocan. Mientras trama un «golpe de mano» contra los aristócratas, el rey enfermo apoya su mano en el hombro de un supuesto confidente, más interesado, sin embargo, en vino que en los afanes políticos de su señor (página 87). Con igual indiferencia, al parecer, los nobles esperan la noticia del fallecimiento del rey, y un magnate se distrae contemplándose con elegancia las uñas (p. 89). Con la vana esperanza de sorprenderlos mostrándoles su fuerza, Enrique provoca en cambio la filípica antimonárquica de un viejo condestable, quien, desatento a la dignidad del rey, le recuerda cómo le besó las manos de infante durante su coronación, sin que el coronado tuviera edad suficiente para recordar-

lo él mismo (p. 91). Tan enojado, que recae en la enfermedad, tras desarmar y encarcelar a sus enemigos, al rey se le representa, en el desenlace brusco y breve, inmóvil en la cama, más débil de fuerza física y política que nunca.

El símbolo del Estado, que carece de vida y de vigor, como el cuerpo de Enrique, cobra la forma de Carlos II en «El hechizado». Demostrar lealtad a un idiota es absurdo. Con todo, su súbdito indio González Lobo atraviesa medio mundo para besarle la mano. La decisión que toma de no besarla, teniéndola a la vista, y después de pasar por laberintos burocráticos para alcanzarla, se anuncia tanto al comienzo como al fin del relato. El porqué del empeño y del cambio de ánimo, el lector tiene que determinarlo por inferencia. El narrador plantea este problema sin resolverlo dentro de la nota bibliográfica que, a la manera de un cuento de Borges (5), comprende la ficción breve más conocida de Ayala. La recensión de las memorias de González las glosa con mayor atención a la forma un tanto deslucida que a la sustancia, aunque el aburrimiento que la glosa refleja se transforma poco a poco en auténtico interés hacia el indio. Este, a la inversa, inicia su viaje de los Andes a la corte madrileña con entusiasmo pueril, que con el tiempo pasa a ser exasperación. Cuanto más se aliena de su ambiente, tanta más pompa y fastuosidad encuentra en torno, deslumbrando a su glosador y mostrándole amigo de la belleza desprovista de contenido humano.

No ve el narrador, pues, que la odisea de González hacia la mano de su rey arranca del afán, surgido en el ánimo de un huérfano, de lograr la caricia paterna; ni que la paulatina aproximación a la persona real aleja al protagonista del lazo familiar anhelado. Demuéstranlo las reacciones de González a las manos de a quiénes encuentra interpuestos entre él y su monarca. Conserva un fondo de ingenuidad en su acendrada piedad religiosa, no templada por las complicadas formas culturales que la Iglesia, en plena época barroca, ha intentado en vano inculcarle. Mientras se disculpa por su estilo poco culto, recuerda las manos del clérigo quien le administraba sacramentos y castigos y quien

---

(5) Amorós, p. 49, hace la comparación con Borges. A la cual añadimos que la «noticia» bibliográfica de las ficticias memorias de González Lobo puede llevar la huella del cuento borgiano «El acercamiento a Almotásim (1935), reimpreso en 1941 y 1944; véase Ronald J. Christ: *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion* (Nueva York, New York University Press, 1969), p. 86. No se olvide que «El hechizado» es de 1944; F. Ayala: *Mis páginas mejores* (Madrid, Gredos, 1965), p. 73. El cuento de Borges aludido es la reseña de una novela ficticia, cuyo protagonista atraviesa mucho espacio y tiempo buscando a Dios y a quien le lleva el laberinto de su existencia no es sino a él mismo: *Ficciones*, 8.ª ed. (Buenos Aires, Emecé, 1967), p. 43, n. Que Ayala conoce y admira «El acercamiento a Almotásim», ya lo hemos comprobado en nuestra «Entrevista con Francisco Ayala», *Cuadernos Americanos*, año XXXIV, vol. CCI (julio-agosto 1975), p. 224.

un día le lanzó a los pies los textos en latín para su intelecto inasequibles. Por otra parte, con un giro afín al temperamento del niño, atento siempre al mundo de los insectos, va insinuada en el texto del relato la alegría de González al ver las «innumerables patas» de la galera que, como un ciempiés acuático, le llevará en la «panza» a España (p. 159). El narrador supone que desde niño era González huérfano de padre (p. 158). ¿Qué andará buscando, pues, si no una autoridad más humana que la de su preceptor de latín, pero no menos sancionada por su sociedad y su Iglesia? Y ¿quién mejor cualificado que el rey de la madre patria? Lo ingenuo de este presupuesto parece extenderse a todas las peripecias del protagonista, enredado en un sinfín de callejones muertos. De ahí la criticada prolijidad —infantil, se diría— en las descripciones que hace González de sus dificultades. Pero ¡cuánto nos revela, por ejemplo, el énfasis descriptivo que da a un mendigo español visto en el pórtico de una iglesia y con los miembros envueltos en vendajes duros e informes! Idóneo compañero en miserias para un extranjero en España quien tiene las propias manos atadas y envueltas en formalidades burocráticas mientras espera confesarse con un sacerdote alemán, amigo de jesuitas con medios para posibilitar la audiencia con el rey. Con paciencia aguarda González la confesión y la espera se hace más íntima por su acto de rezar el rosario, de pasar las cuentas mil veces por los dedos (p. 168). Su ansiedad al notar la «mano blanca y gorda» que sale del confesionario, la «mano blanqueando en la sombra» e invitándole a la confesión, evidencia su afán de descubrir un lazo familiar, paterno, en la oscuridad de un ambiente ajeno. Por tanto, le desagrada la dureza del acento teutónico del confesor, pero tras besarle la mano, se sume en la intimidad de la misma, en lo conocido, lo hogareño. Encantado, vale decir, «hechizado» por la fuerza espiritual de González (6), el narrador hace hincapié en un detalle que aquél menciona de paso, la fuerza con que llama a la puerta de los jesuitas. Imagina el narrador la mano «fina, larga, pausada», que sube lentamente al llamador, «lo agarra y tira de él con una contracción violenta, y vuelve a soltarlo en seguida» (p. 170).

No obstante, González logra su empeño, no por los medios oficiales adecuados a la dignidad de su misión, sino por una serie de accidentes y caprichos de la fortuna. Se vale, además, de un soborno, entregando objeto tan prosaico como el cintillo que lleva en el dedo meñique. Y aun a dos dedos de ver al rey, teme el fracaso cuando la enana sobornada, con el cintillo puesto, se complace en la ventaja

(6) Así Estelle Irizarry: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala* (Madrid, Gredos, 1971), p. 20.

que le lleva, recalcándola con sus gestos: deja caer un pañuelo, ríe cuando González se lo devuelve y lo estruja entre los dedos como si entre ellos tuviera al mismo González. La dureza de la frente hace contraste en la enana con la blandura de los dedos al momento que, apiadados de González, le abren la cámara del rey (pp. 174-175). Y el espectáculo del infeliz Habsburgo enseña a González la insensatez de querer besar esa mano, aun después de haber besado tantas otras entre América y España. Hábil en preparar los anticlímax crueles, Ayala hace que el rey, a instancias de la enana, extienda la mano hacia González, ejecutando así un acto menos voluntario que el salto de un mono de Carlos II a la misma mano. Si antes de besarla se retira González, repugnado por la suciedad del terciopelo que viste el soberano, es porque el ambiente del protagonista ha ganado en pompa lo que ha perdido en humanidad. Repasemos la lista de las manos honradas por González, cada vez más huérfano y menos vinculado a sus dueños: la mano del clérigo de la tierra natal; la del mendigo, visto en el pórtico de la iglesia; la del distante confesor alemán; la de la enana burlona en palacio y la del rey subhumano.

En «El hechizado» las huecas formalidades vienen representadas por los ministerios, los corredores, las cancelas y las antecámaras, y en «Los impostores», tan sólo por palabras. Aquí disfraza Ayala los afanes dominadores en la retórica de un falso pretendiente al trono de Portugal y las manos de quien comunica y de quienes escuchan esa elocuencia expresan gran parte del sentido del relato. La elegía en prosa con quien comienza da paso a una farsa grotesca. Porque así indica Ayala el autoengaño de los portugueses, para quienes «la primera mano que batiera a la puerta» pudiera ser la del rey don Sebastián I, desaparecido en 1578 en la derrota de Alcazarquivir (p. 122). El antiguo confesor del anhelado monarca ha visto la ejecución de varios impostores que han querido hacerse pasar por Sebastián. Y el prelado refiere al protagonista, otro pretendiente, el caso de un tal Mateo Alvarez, que como un ave de mal agüero, gesticulaba con «manos renegridas» que «revoloteaban igual que pájaros», hasta que sus «graznidos» de rey fingido le llevaron a la horca (pp. 128-130). Mas a pesar de este aviso aciago, el sacerdote vive hechizado, como todos sus compatriotas, por la nostalgia del poder monárquico. Por esto anima con tanta fuerza a su interlocutor a reafirmar la valentía de Sebastián, que cae agotado sobre una silla, «desmadejado cual fantoche de feria tras la función». Tras semejante arenga, el protagonista levanta la cabeza de las manos, lanza una mirada altiva hacia adelante y manipula los hilos de todos los títeres del trono vacío que pululan alrede-

dor suyo: la ingenua princesa Ana, cuyas manos tuercen nerviosamente un pañuelo hasta, movidas por la palabra fácil del pretendiente, colmarle las palmas de joyas, y los caballeros portugueses a quienes él reta a señalarle con el dedo como a impositor y a quienes persuade a aclamarle rey, a besarle la mano (pp. 141-144). Sosteniendo los tesoros de la princesa, el falso Sebastián siente los fluidos vitales acudirle a las manos cargadas, y saborea el poder ya próximo a ser suyo, aunque no firme aún.

Con una subitaneidad que no pide explicación tras tantos presentimientos del peligro, al clímax sucede la catástrofe. Hasta en el momento que Ana ruega al confesor regio otra manifestación de que, en efecto, están en manos de su candidato los destinos lusitanos, le están preparando para la horca. Atadas las manos, perdidas las esperanzas, muere este pastelero de Madrigal, así como vivió, en una atmósfera de irrealidad. Rey verdadero o falso, le representa Ayala como un «muñeco de trapo» suspendido de la horca (pp. 150-151). El contacto manual con el poder, la máxima realidad de su vida, ha pasado con tanta prisa, que ¿de qué le ha servido su disfraz? ¿Qué importan la cordura en «El hechizado», la salud en «El doliente» y la conciencia del destino personal en «La campana de Huesca»? Todos los poderosos comparten la fortuna de Sebastián, perdido ya en el cenit de su gloria en Alcazarquivir.

Que son todos títeres, que no son señores de sí mismos, bien lo demuestra la futilidad con que hacen funcionar las manos. En vano ha perseguido la grandeza Felipe Amor, la ha heredado Ramiro el Monje y lucha por recuperarla Enrique el Doliente, reducido, en última instancia, a una figura decorativa, apenas más lúcida que Carlos el Hechizado. La vida del rey don Pedro el Cruel sintetiza las de los demás. Instrumento, como Felipe, de su propia violencia, lleva, como Ramiro, el impulso a la crueldad en su sangre real (6. 182). Puesto que, como Enrique, no puede manipular acontecimientos con suficiente destreza, se le ve, como a Carlos, tanto al comienzo como al fin del relato, como un rey frustrado por afirmar su poder, si bien parecido al fingido Sebastián en sufrir reveses de fortuna rápidos y previsibles.

Si la mano del último Habsburgo no recibe el beso de su súbdito más leal, la de Pedro, empuñando una daga en el relato «El abrazo», no puede adueñarse de lealtades castellanas. Las miradas retrospectivas de don Juan Alfonso, una especie de Néstor para Pedro, revelan las fuerzas que arrebatan aquella arma de la mano potente: el rencor y la brutalidad. Aunque con «mano suplicante» el moribundo rey don Alfonso XI urge la convivencia pacífica entre su heredero

Pedro y sus hijos bastardos, su celosa viuda abre entre todos un golfo de violencia, haciendo ejecutar a su vieja rival y ordenando que se entregue a sus manos de asesina la cabeza de la víctima (pp. 186-189). Medidas conciliatorias fracasan entre Pedro y sus hermanastros cuando uno de éstos cae asesinado por aquél. Al ver el parecido facial entre sí mismo y el occiso Fadrique, Pedro habría sentido remordimientos por derramar su propia sangre, de no haber notado también la diferencia entre sus manos: «aquella mano pequeña, delicada, pulida del maestre [don Fadrique], donde brillaba una sortija y el puñal parecía un juguete, nada tenía de común con las anchas, cortas y recias manos de don Pedro». Bien comprendemos cómo el poder ha corrompido a Pedro cuando le vemos cifrar en la «mano mujeril y extraña» de Fadrique toda la traición que atribuye a sus hermanos. No podría defenderse Pedro alegando su propia valía, pues al instante de ordenar la muerte de Fadrique, violó con alevosía la inmunidad diplomática de éste (pp. 194-195).

La malevolencia, no moderada por el tacto ni la decencia humana, lleva a la caída de Pedro. Confiesa don Juan Alfonso, quien personifica la moderación, que por mucho que planea su jugada pacificadora, «un manotazo impaciente» desbarata el juego. Recuerda cómo la ancha mano de Pedro derribó el ajedrez al saber el rey que su hermanastro Enrique de Trastámara perseguía a sus aliados los judíos de Toledo y cómo su «mano brutal» impidió a sus parientes ocupar los puestos administrativos reservados a los hebreos (p. 210). Mas la violencia no puede defenderle del plan de su madre, resuelta a casarle y a atajar así el amorío del hijo, ya que no pudo cortar el de su marido. Incapaz de verse culpable de nada, Pedro se queja a su querida de que la vieja reina aspira a «atarle las manos», siendo las suyas las que desencadenaron la serie de asesinatos que dividen el reino (p. 211). Con su temerario afán de independencia, Pedro desdeña a su nueva esposa, gana la enemistad de su suegro el rey de Francia y cae como consecuencia de la alianza entre éste y Enrique de Trastámara, quien desea «teñirse de [la púrpura real] las manos para conseguir el poder». Una adivina prevé el triunfo de Enrique, a punto de derramar su propia sangre con la mano que ella examina (pp. 220-221). Las fuerzas de la prudencia no puede alterar la triste fortuna de Pedro. Durante la negociación de una tregua, éste trata a Enrique como anteriormente a Fadrique, llamándole traidor, aunque atrayéndole también a un abrazo letal, con dagas, hasta que cae la de Pedro. El relato entero, pues, gira descendiendo hacia el vértice de su inevitable desenlace a través de cuatro etapas de ma-

nos que afirman su superioridad: las de la reina madre, sosteniendo la cabeza de su rival; las fuertes y cuadradas de Pedro frente a las delicadas del muerto Fadrique; las de los partidarios de Enrique, persiguiendo a los judíos, y los instrumentos del destino que son las manos de Enrique el usurpador, quitando a Pedro la vida.

En «El abrazo», el conflicto entre el afán de dominar y el deber de respeto por el parentesco queda sólo en la forma del potencial, de la posibilidad narrativa no realizada. En «El Inquisidor», por otra parte, Ayala realiza la potencialidad, planteando la cuestión en sus términos más contundentes. Esta ficción breve, publicada dos años después de *Los usurpadores* en su primera edición, bien ha merecido la entrada en cada reimpresión de esa colección de relatos. Tal vez el más introspectivo y trágico de todos, lo protagoniza un clérigo quien, como Ramiro el Monje, justifica actos nefastos invocando el nombre de Dios; quien, como Pedro el Cruel y como los primos Amor, cae pecando contra su propia sangre; quien, como la sociedad de Carlos II, descubre su debilidad desamparando a un huérfano que está necesitado de cariño, y quien, al ejercer su poder, se falsifica como el mentido Sebastián y, en perjuicio de su salud, como otro Enrique el Doliente. El inquisidor se deja orientar por un dicho evangélico que, por su pertinencia a todos los siete relatos, podría imprimirse en la portada de *Los usurpadores:* «si tu mano derecha te fuere ocasión de caer, córtala y échala de ti» *(OC* 549). La atrocidad autoinfligida consiste, en este caso, en supeditar el amor paterno, uno de los afectos más humanos, a la voluntad de poderío. La «mano derecha» del dicho, por consiguiente, es el potencial para ejemplificar lo mejor de nuestra especie, mientras que la amputación viene motivada por un cisma íntimo, fruto de la soberbia, que separa al individuo de los demás por fuera y de sí mismo por dentro. Tal, la perversidad sin par —ejemplaridad negativa— del inquisidor converso, quien se ve forzado a procesar a su propia hija, huérfana de madre. La voluntad férrea que hace renuncia de su linaje tiene, por una lógica implacable, que renunciar también a la progenie.

El dicho de la mano cortada, dentro del contexto del relato, apunta tanto hacia la introducción, donde el protagonista rompe con sus antepasados y con su antigua fe; como hacia el desenlace, donde condena a su hija Marta a las llamas. La «ocasión de caer» aludida en el Evangelio es la posibilidad de un descenso hacia lo alto. Y, en efecto, el inquisidor ha procurado siempre vivir en la cima, ora como el Gran Rabino de la judería, ora como el obispo de su diócesis. Todo ha sido fruto de su soberbia no confesada. Pecado tal define la mano

siniestra, la cortadora, que aparta de su dueño toda ocasión de ser humano. Desde la perspectiva de semejante inhumanidad, hay que leer el relato, erigido por su irónico narrador, como si aprobara el asesinato de su hija, en norma y ejemplo del celo religioso del inquisidor *(OC* 546). Pero como lectores desde el punto de vista humano, entendemos que ese modelo de virtud para su diócesis cae destruido por su propia mano, cortando sus vínculos con todos los hombres que damos amor paterno y recibimos cariño filial. El inquisidor es miope y en el momento de pensar el dicho evangélico no prevé las temibles consecuencias, sino se aproxima a las mismas por etapas, condenando a seres cada vez más queridos de Marta y luego, en el desenlace, a Marta y a sí mismo. Intenta conciliar sus papeles de padre y de prelado hasta donde puede. Cuando al comienzo de la acción Marta defiende a su pariente Antonio María Lucero de la acusación de judaizante, el protagonista prefiere reaccionar como padre: somete a Marta a una inquisición privada, «aferrándola por la muñeca» y enviándola a su cuarto tras su confesión de que la familia del procesado le ha propuesto la intercesión ante el obispo *(OC* 549). La frase evangélica le ha instruido que proceda de momento con severidad paterna, no con inhumanidad inquisitorial. Después, al buscar la causa de la incipiente perversión de Marta en su amado preceptor de latín, se siente mareado, como con el presentimiento del desenlace, inevitable a pesar de su propio inmenso poder: «la endiablada materia de este asunto parecía tener una especie de adherencia gelatinosa, se pegaba a las manos, le daba asco» *(OC* 555). La sustancia pegajosa pronto se adhiere a Marta misma, quien, con el encarcelamiento de su maestro, ya no besa el anillo y la mano episcopales, el metal del oficio y la carne del padre *(OC* 550), sino rechaza ambos en el clímax, gritando acusaciones contra el inquisidor.

Este, sin embargo, vive prisionero de su conciencia, que le presta cierta dimensión trágica. En sueños, que en las obras de Ayala suelen insinuar lecciones morales (7), el inquisidor se ve víctima de sí mismo y hasta se siente culpable. Así como ha mandado suspender a su cuñado Lucero por los tobillos, sueña con ser «colgado por los pies como una gallina», perdida su confianza y enjugada la frente por la inocente Marta. Al reflexionar despierto sobre su visión onírica, «el señor obispo», según cuenta Ayala, «se pasó un pañuelo por la frente» *(OC* 558). El fingido respeto del narrador por el poderoso

(7) En *La cabeza del cordero*, el sueño de José Torres: *OC* 739-741; en *Muertes de perro*, la pesadilla de Tadeo Requena: *OC* 994-996; en *El fondo del vaso*, la de José Lino: *OC* 1085-1091, y podríamos aumentar la lista.

dignatario hace contraste con la debilidad humana que el gesto señala. La mano que quita el sudor de la frente amarillenta sería inutilizada si los sueños fueran verdaderos, si el verdugo fuera víctima y su destino se invirtiera como el cuerpo de Lucero, privado del aplomo y la dignidad de la posición recta. El proceso de Lucero pesa en el ánimo del inquisidor, quien en su época rabínica le dio en matrimonio la mano de su propia cuñada (*OC* 548), aunque ahora da los miembros del cuñado al potro inquisitorial (*OC* 547). Y cuando, en el desenlace tiene que acusar a Marta, el obispo converso, tal vez sin querer, invoca mentalmente el auxilio de su «Padre Abraham», patriarca también llamado por Dios a sacrificar a su único hijo. La invocación en sí es evidentemente judaizante, de suerte que, al condenar a Marta, el inquisidor se condena a sí mismo ante el severo tribunal de su conciencia. Hace el signo a su secretario, dispuesto a poner por escrito la acusación contra Marta, y así ejerce su poder de vida y muerte contra la rebelde hija, pero también contra sí, como padre y, a la vez, como cristiano. En adelante, según nos da a entender Ayala, el inquisidor no podrá vivir ni como ser humano que ha exterminado a su prole ni como obispo que ha falsificado su fe: «el prelado, pálido como un muerto, se miraba las uñas» (*OC* 550); se contempla en su aparente potencia y se sabe impotente, moral y humanamente aniquilado.

En resumen, los movimientos de las manos y las reacciones a los mismos suelen expresar en *Los usurpadores* más que las palabras de los personajes. Los impulsos andan disfrazados en retórica o se comunican en pantomimas de agresión. Salvo la mano consoladora de San Juan de Dios, con su lección de resignación, todas las otras manos indican la ausencia del sentimiento fraterno: una mano se subleva contra las otras o deja de recibir la compañía que se le debe. Alienación que produce en Ayala dos reacciones, lírica la una y teórica la otra. Su epílogo «Diálogo de los muertos: elegía española» prolonga líricamente la nota elegíaca que ha sonado en todos los relatos de la colección. Según aseveran los difuntos de la guerra civil española, la muerte borra las diferencias entre amigos y enemigos. Es indiferente que una mano de esqueleto quede levantada en un abrazo interminable o en un ataque inacabado (pp. 226-227).

Con todo, Ayala como sociólogo teoriza sobre la hostilidad contemporánea en su ensayo «El hombre al día» (1948), salido el año anterior a la publicación de *Los usurpadores* y patentemente relacionado con esta obra. Aunque universales, los problemas planteados en estas ficciones llegan a la atención de Ayala a través de cuestio-

nes actuales (8). Las alusiones manuales de sus narrativas parecen corresponder a ideas del ensayista. Los sucesos del día, escribe Ayala, están fuera del dominio de toda voluntad racional. Priva dondequiera la desmoralización, un sentimiento de «orfandad» —como el de Marta, se diría, o el de González Lobo— al buscar la mano en la oscuridad. A veces, el «heredero de la civilización cristiana» se resigna a su suerte, como cuando Felipe y Fernando Amor siguen a Juan por la calle, con las palmas abiertas, buscando limosna. Con mayor frecuencia, hoy en día el hombre occidental se desespera. El varonil espíritu emprendedor, que tanto creó en el pasado, puesto actualmente al servicio de impulsos violentos y crueles, siembra destrucción y discordia. Sociedades enteras pueden justificar la brutalidad como el cumplimiento del deber: el excesivamente viril Pedro el Cruel cohonesta el fratricidio como castigo idóneo para un traidor; el hipócrita inquisidor hiere a sus familiares en nombre de Dios (9).

Para Ayala han fracasado los partidarios de la soberanía popular en su tentativa de entronizar la razón. Liberales y totalitarios obedecen los impulsos de las masas. Los ciudadanos, pues, se sienten desamparados en sus «democracias sin dioses», así como González y el mendigo vendado en su *democracia frailuna*. El gobierno en que todos participan en teoría, contemplado en la práctica por quienes quisieran ser participantes, parece ser «algo distante, sutilmente falso, mendaz, de irreal calidad; algo que siempre se [les] escapa de entre las manos», como las joyas en las palmas del pastelero que deseaba el trono de Portugal. Hasta los regímenes dictatoriales, sostiene Ayala, viven encadenados a la necesidad de las masas de permanecer siempre activas. Cuando la fatiga, el desaliento, el hastío retraen al hombre actual dentro de sí mismo, la voz impersonal de la sociedad le ordena entregarse a la vida pública, que no le concierne en cuanto individuo (10). Enrique el Doliente lamenta, cansado, la hiperactividad de las manos de sus súbditos. Pero para sobrevivir se entrega a la política y se apoya contra los indignos hombros del hombre-masa. Los problemas del día, por tanto, provienen, según Ayala,

---

(8) *Los usurpadores* alude «con toda intención a la experiencia contemporánea»; F. Ayala: *Mis mejores páginas*, p. 14. Pero ningún crítico, que sepamos, observa la relación entre *Los usurpadores* y el ensayo «El hombre al día», en F. Ayala: *Los ensayos: teoría y crítica literaria* (Madrid, Aguilar, 1972), pp. 97-109.

(9) Son nuestras estas analogías hechas entre las figuras de *Los usurpadores* y las ideas contenidas en «El hombre al día», pp. 99-101. Ya hemos escrito de Ayala que «sus novelas y cuentos son alegorías sociológicas»: *Muertes de perro*, de Francisco Ayala: una crítica del Estado nacional, *Hispania*, 60 (septiembre 1977), 461.

(10) *El hombre al día*, pp. 105-107. *Sobre la democracia frailuna*, que en la superficie es monarquía, aunque internamente es anarquía, véase Miguel de Unamuno: «El espíritu castellano», en *En torno al casticismo*, *Obras completas*, 2.ª ed., III (Madrid, Afrodisio Aguado, 1958), p. 244.

no de la tecnología ni de la maquinaria política, sino de los hombres que las ponen en marcha (11). Ramiro el Monje es responsable del arco que describe el hacha de su verdugo; el inquisidor firma con su pluma las setencias contra su familia. A esta lista pudiéramos añadir a los poderosos de las ficciones publicadas por Ayala con posterioridad a *Los usurpadores* y que, con esta colección, constituyen los frutos de un novelista «rehumanizado» y de un moralista social (12).

NELSON R. ORRINGER

Dpt. of Romance Languages.
University of Connecticut (EE. UU.)
STORRS, Conn. 06268

(11) *El hombre al día*, p. 108.

(12) Confróntense los personajes elevados que caen en *Muertes de perro* (Buenos Aires. Sudamericana, 1958) y en *El fondo del vaso* (Buenos Aires, Sudamericana, 1962).

ENSAYOS EN HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

EL ESCRITOR EN LA EPOCA ROMANTICA

Como Francisco Ayala ha titulado una de sus narraciones «Diablo Mundo» y ha rendido en otra homenaje a Espronceda, sin contar referencias más fugaces al mismo poeta; y como por otra parte ha dedicado no pocos ensayos a dilucidar la posición del escritor en nuestro tiempo, pensé que en el homenaje que aquí le tributamos no sería inoportuno recordar la función social del escritor en la época romántica. Tanto más cuanto que el propio Ayala ha renovado un concepto romántico al considerar la profesión del escritor no como un oficio, sino como un sacerdocio.

Varias son, en medio de sus diferencias, las analogías existentes entre el período romántico y el que en nuestro siglo hemos vivido los que hoy pasamos de los setenta. Una y otra época se caracterizan por grandes cambios políticos y de otro orden. A la Revolución francesa siguen las guerras napoleónicas, la restauración borbónica, la revolución de julio de 1830 en París con la monarquía burguesa y la revolución europea de 1848. Casi al mismo tiempo la revolución industrial produce alteraciones radicales en la vida económica y social de varios países.

En España la primera mitad del siglo XIX no es en lo político menos agitada que en otras partes. Guerra contra Napoleón, que dura seis años, y Cortes de Cádiz; vuelta al absolutismo; restauración del régimen constitucional en 1820; ominosa década; siete años de guerra carlista; revolución de 1854.

Con la Constitución gaditana se establece el principio de la soberanía nacional; al patriotismo fundado en la lealtad al rey, sucede el patriotismo fiel a la nación. Los súbditos se convierten en ciudadanos; un duque del Parque prefiere que le llamen «el ciudadano Cañas», que era su apellido. Desaparece la base nobiliaria del ejército. Hijo de un carretero, un militar que no se distinguió ciertamente por su inteligencia, Baldomero Espartero, llegará a ser general, conde de Luchana, duque de la Victoria y regente del reino. La Iglesia, que ya en 1624 la consideraba el conde-duque de Olivares como enemigo te-

mible para el poder civil, acaba por plegarse a éste con la desamortización de Mendizábal.

La clase media, aunque débil todavía, irrumpe por primera vez en la vida pública del país, y ocupa puestos en el Gobierno, la Administración, las Cortes, el periodismo. No sin suscitar el desdén de la aristocracia. El duque de Rivas, al abandonar el liberalismo exaltado de su juventud, se enfrenta así con los arribistas de la nueva clase:

Detesta Pero Antón la aristocracia,
y títulos y bandas escarnece,
pues diz que sólo la virtud merece
en el aprecio de los libres gracia.
Mas luego que con arte y eficacia
en la Bolsa o garito se enriquece,
y con poca vergüenza medra y crece,
subiéndose a mayores con su audacia,
ya a su alma la virtud no satisface,
ni aun del tesoro el brillo y el provecho;
y en bajezas e intrigas se deshace
hasta esmaltar blasones en su techo;
ser marqués, atrapar un alto enlace
y ornar con cintas el villano pecho.

Y ya empieza a sentirse, desde la aparición del llamado socialismo utópico, la presencia de otras clases, sobre las que recaían todos los males, según Martínez Villergas:

Y pasan días y días
en éstas y en otras bromas,
y al cabo y al fin lo pagan
las clases trabajadoras.

La máquina de vapor inicia la era industrial, y el ferrocarril adquiere el más alto valor simbólico para la humanidad progresiva. En *La educación sentimental* dio Flaubert irónicamente la imagen apropiada con el cuadro de Pellerin: una locomotora conducida por Jesucristo a través de una selva virgen. Otros inventos, el gas, la fotografía, el telégrafo, van completando las innovaciones que la técnica y el capitalismo brindan a la burguesía dominante.

Espronceda introduce en la poesía española la lámpara fabricada por M. Quinquet:

Sobre una mesa de pintado pino
melancólica luz lanza un quinqué.

Más tarde Bécquer hará lo propio con el billete de Banco, sacándolo a relucir como muestra del prosaico materialismo de la época:

Voy contra mi interés al confesarlo,
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es buena
de un billete del Banco al dorso escrita.
No faltará algún necio que al oírlo
se haga cruces y diga:
Mujer al fin del siglo diez y nueve
material y prosaica...

El siglo material y prosaico, sin embargo, se había ido imponiendo. Al hacer el resumen del mes de junio de 1845, *El Siglo Pintoresco* decía:

> El mes que acaba de expirar ha visto nacer más empresas en España que todos los que han transcurrido desde la conclusión de nuestra guerra civil. Muchísimos capitalistas y mayor número de ingenieros extranjeros han visitado la capital; por todas partes se veían fisonomías desconocidas y talantes británicos, y toda la península se ha cubierto (en el papel por supuesto) con una red complicadísima de ferro-carriles que prometen civilizar al país, dar salida a sus producciones y beneficiar las innumerables minas de las muchas compañías que igualmente se han constituido. Como complemento de esto se verificaba al propio tiempo la exposición de la Industria Española en Madrid, y a la verdad que no ha sido lo que menos ha interesado a todos los amantes de la prosperidad nacional.

En el papel, en efecto, quedaron por entonces muchos de los ferrocarriles proyectados; pero en 1848 se inauguraba el de Barcelona a Mataró, y tres años más tarde, el de Madrid a Aranjuez. La explotación minera se desarrolló rápidamente, y en 1849 se creaba el Cuerpo de Ingenieros de Minas. La transformación económica que el constante desarrollo industrial europeo trajo consigo no hacía más que empezar; pero Donoso Cortés, Fernán Caballero y otros escritores no tardaron en levantar su voz contra el predominio que iban adquiriendo los intereses materiales. En 1845 Ramón de la Sagra había fundado una revista con el título de *Revista de intereses materiales y morales*. Así se comprende que la revolución de 1854, que Bécquer calificó de «última revolución romántica», no se hiciera en Madrid dando vivas a la libertad, sino gritando «¡Abajo los ladrones!». Los ladrones eran, en la opinión general, los que se estaban beneficiando con las concesiones de caminos de hierro, empezando por el jefe del Gobierno, conde de San Luis, y sus ministros.

Desde la Revolución francesa la juventud adquiere una importancia que no había tenido antes en la vida política ni en la literaria. Hubo un momento en que Europa se pobló de agrupaciones políticas llamadas jóvenes, «Giovine Italia», «Junges Deutschland»; hasta González Bravo organizó una «Joven España». La división que se produjo entre los liberales doceañistas y los exaltados en la etapa constitucional de 1820 a 1823 coincide en parte con la edad que los separaba: aquéllos viejos, éstos jóvenes. Por lo menos así lo dicen los del bando joven, y lo dicen como un reproche contra los otros por ser viejos. Ya observó el costumbrista francés Jouy que en su tiempo, después de la Revolución, se había perdido el respeto a la ancianidad. Con los años y las continuas alteraciones que se produjeron en la primera mitad del siglo XIX, en contraste con el estable siglo anterior, los viejos conocieron una nueva y penosa situación que nadie supo expresar mejor que Chateaubriand:

> Les vieillards d'atrefois étaient moins malhereux et moins isolés que ceux d'aujourd'hui: si, en demeurant sur la terre, ils avaient perdu leurs amis, peu de chose du reste avait changé autour d'eux; étrangers à la jeunsse, ils ne l'étaient pas à la société. Maintenant, un traînard dans ce monde a non-seulement vu mourir les hommes, mais il a vu mourir les idées: principes, moeurs, goûts, plaisirs, peines, sentiments, rien ne ressemble à ce qu'il a connu. Il est d'une race différente de l'espèce humaine au milieu de laquelle il achève ses jours (1).

En la literatura se acusó todavía más la separación entre jóvenes y viejos. La mayor parte de los redactores y colaboradores de *El Artista,* periódico literario que se publicó entre 1835 y 1836, eran muy jóvenes. Luis Usoz y Río, el más culto de todos, y Santiago Masarnáu, el crítico musical, no pasaban de los treinta años. Ventura de la Vega y Patricio de la Escosura tenían veintiocho; Espronceda, veintisiete; Pastor Díaz, veinticuatro; Roca de Togores, veintitrés; Salas y Quiroga, veintiuno; Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa, los fundadores de la revista, veinte. Y aún quedaban Pedro Madrazo, con diecinueve; José Zorrilla, con dieciocho, y García Tassara, con diecisiete.

De los treinta pasaban únicamente Cecilia Boehl, Trueba y Cosío y Juan Florán.

Literariamente daba unidad al grupo su adhesión a las tendencias románticas. No hay un viejo —dice Eugenio de Ochoa en uno de los primeros números de la revista— que esté en favor del romanticismo. Y a combatir a los clasicistas, o clasiquistas, como dicen siempre,

---

(1) *Memoires d'outre-tombe,* Le club français du livre, París, 1969, t. I, p. 429.

se dedicaron varios de los redactores, entre ellos Espronceda con su famoso artículo «El pastor clasiquino».

Es cierto, por otra parte, que estos jóvenes no se parecían a los de antes. Tradicionalmente era el tiempo, la edad, lo que ponía fin a las ilusiones juveniles. Ahora, en cambio, como puede verse en las poesías de Gertrudis Gómez de Avellaneda, es la juventud la que duda, la que sufre el dolor que destruye sus creencias y virtudes, la que padece el hastío que roe su alma. El *mal du siècle* es mal de jóvenes.

A don Juan Valera la extrañaba mucho que un señor tan respetable como Pastor Díaz, que se comportó normalmente en sociedad y desempeñó altos cargos públicos, pudiera haber escrito versos tan tristes y melancólicos como éstos:

> *El rigor de la suerte*
> *cantarás sólo, inútiles ternuras,*
> *la soledad, la noche y las dulzuras*
> *de apetecida muerte,*

La formación literaria de Valera, su concepto de la poesía como ornamento de buen gusto, le impedían ver en el romanticismo otra cosa que extravagancias y diabólicas travesuras. No parece tampoco haberse fijado en el prólogo que puso a sus poesías Pastor Díaz, en donde declara haberlas escrito casi todas en su primera juventud, sin duda otro motivo de sorpresa para Valera. Aquellos jóvenes tenían de la poesía un concepto muy alto y muy opuesto al suyo.

En defensa de la juventud y de la nueva literatura escribió no poco Jacinto de Salas y Quiroga en su revista *No me Olvides.*

> Era mengua de los siglos, escarnio de las generaciones, el ver que la literatura de todas las edades era sólo un juguete, un pasatiempo, el placer de un instante, cuya huella se borraba entre los hombres cual se borra en el cielo la huella de la luna. Hombres insignes llamaron a la poesía recreo de la imaginación, y sólo en nuestros tiempos de filosofía y observación se ha descubierno que la misión del poeta es más noble, más augusta.

He aquí la oposición a la literatura como pasatiempo, oposición coincidente con la de Larra y con la de otro crítico de nuestro siglo, Herbert Read, para quien con el romanticismo «poetry ceased to be a game; it because a mode of apprehension, an effort of consciousness» (2). El poeta no es un fácil versificador; tiene una importante

(2) *The true voice of feeling,* Studies in English romantic poetry, London, 1953, p. 10.

misión que cumplir. Si vemos al mundo presa de la maldad —prosigue diciendo Salas— y nuestra alma se deseca en medio de la corrupción, a las almas sensibles y fogosas de la juventud del día no les basta el proporcionar recreo. «Hay una necesidad más grande, más sublime para todo ser dotado de un alma generosa: consolar al desgraciado, llevar la vida al corazón abatido, hacer menos amargas las amargas horas de esta vida de padecer.»

En su prólogo al primer libro de poesías de Zorrilla en 1837, Pastor Díaz, partiendo del principio de que la poesía no es sólo un modo de hablar, sino un modo de sentir; de que los versos no se hacen simplemente con las palabras, sino con el corazón y con el alma, observaba que «en el estado actual de nuestra indefinible civilización», no existiendo en la sociedad comunión de ideas y sentimientos, el hombre no ejercita su pensamiento sino en el análisis y en la duda, y no conserva su corazón sino para sentir la soledad que le rodea y el abismo de hielo en que nace. «Su poesía es solitaria como él y, como él, triste y desesperada.» Zorrilla, hijo de su siglo, ha pagado también tributo a esa poesía; pero el genio no es sólo el órgano de la época en que vive, sino que presiente la que nace. Por eso, subiéndose a un puesto más avanzado y digno de su misión, ha visto la naturaleza de otro modo más bello y risueño, «y tiñendo su pluma de los colores del iris y de los celajes del oriente, ha dirigido a la humanidad palabras de amor y consuelo, himnos de bendición y alabanza al Creador».

Mientras los *Romances históricos* de Rivas trataban en su mayoría de episodios y personajes que tuvieron resonancia en la historia política y militar de España, las leyendas de Zorrilla recogen en general tradiciones de origen religioso y popular. Poesía también de evasión y consuelo, que en medio de una patria destrozada por guerras y revoluciones busca compensación alentadora, no en las glorias históricas, sino en la creencia tradicional. Como dice él mismo en los *Cantos del trovador:*

Venid, yo no hollaré con mis cantares
del pueblo en que he nacido la creencia:
respetaré su ley y sus altares;
en su desgracia a par que en su opulencia
celebraré su fuerza o sus azares,
y fiel ministro de la gaya ciencia
levantaré mi voz consoladora
sobre las ruinas en que España llora.

Para Gertrudis Gómez de Avellaneda la poesía tiene también una misión consoladora, pero muy diferente. Si Zorrilla llamaba a los

oyentes para que escuchasen sus cantares, destinados a ensalzar las pasadas creencias de la patria, la Avellaneda hace el mismo llamamiento, mas sólo a los que sienten el corazón llagado, a los que no esperan consuelo, y no para oír leyendas tradicionales, sino para gozar con ella el silencio y la paz de los sepulcros:

Venid vosotros, los que el ceño airado
del destino mirasteis en la cuna,
los que sentís el corazón llagado
y no esperáis consolación ninguna.
....
Los que el cansancio conocisteis antes
que paz os diesen y quietud los años;
venid con vuestros sueños devorantes,
venid con vuestros tristes desengaños.
....
Venid conmigo y al oscuro asilo
silencio y paz demandaremos juntos;
venid conmigo y el solaz tranquilo
gocemos a la par de los difuntos (3).

Ya los primeros románticos alemanes vieron en el poeta al equivalente del antiguo sacerdote o profeta cuyo poder vidente no ha podido alcanzar el hombre de ciencia moderno. Novalis, científico por su formación, creía que sólo el artista, y por consiguiente el poeta, podía adivinar el sentido de la vida.

Nadie tuvo en el romanticismo francés más alto concepto que Víctor Hugo de la misión del poeta. En una composición de su primera época, «Le Poète» (1823), que tradujo libremente la Avellaneda, nos presenta al poeta como un gigante infeliz, envidiado y solitario, buscando en la lejanía las formas extrañas que reviste el ser universal. Capaz de abarcarlo todo, sus alas pueden pasar de la orgía infernal al banquete divino. Marcado por el Señor con sello tan funesto como bello, sus ojos entrevén más misterios que los muertos. Su augusto sacerdocio nos salva de nuestra sanguinaria audacia. Un formidable espíritu desciende a él y súbitamente su palabra relumbra como fuego. Los pueblos le rodean prosternados; Sinaí misterioso, lo coronan las tormentas y en su frente lleva a todo un Dios.

Un formidable esprit descend dans sa pensée.
Il paraît; et soudain, en éclairs elancée,
Sa parole luit comme un feu.
Les peuples prosternés en foule l'environnet;
Sina mystérieux, les foudres le couronnent,
Et son front porte tout un Dieu!

(3) «Cuartetos escritos en un cementerio.»

Aunque todo esto nos parezca hoy más que desorbitado, la verdad es que no carece de lógica. Si el romanticismo en su afán totalizador quería abarcar una realidad sin límites, y esa realidad se presentaba como un misterio, el poeta capaz de revelarlo tenía que ser forzosamente un Dios.

Espronceda, en el fragmento que lleva por título «El ángel y el poeta», ha expresado su propio concepto de la misión del poeta. Este poeta pide al ángel que desprenda sus pies del lodo y lo saque de la prisión sombría del mundo. Y el ángel lo reconoce inmediatamente como lo que es:

¡Oh hijo de Caín! Sobre tu frente
Tu orgullo irreverente
Grabado está, y tu loco desatino:
De tus negros informes pensamientos
Las nubes, que en oscuro remolino
Sobre ella apiñan encontrados vientos,
Y el raudo surco de amarilla lumbre,
Que en pálida vislumbre,
Ráfaga incierta de la luz divina,
Sus sombras ilumina,
Muéstranme en ti al poeta,
El alma en guerra con su cuerpo inquieta,
¡Muéstranme en ti la descendencia, en fin,
Rebelde y generosa de Caín!

Como en gran parte de la poesía romántica europea, la figura de Caín no es aquí la bíblica, sino la de Byron; figura satánica por su orgullo y rebeldía, y además generosa por considerarla bienhechora de la humanidad, como la de Prometeo.

Orgullo irreverente, lucha interior, fidelidad a su conciencia, audacia de penetrar el pensamiento divino, tal es el poeta. Un ser que sin más ley que su conciencia quiere desvelar el misterio del mundo, sólo de Dios conocido. Mas he aquí —prosigue diciendo el ángel— que si es sensible como ningún otro ante la maravillosa armonía del mundo, siente al mismo tiempo su propia insuficiencia expresiva:

¡Y sientes en tu espíritu la grave,
Maravillosa música süave,
Y del mundo sonoro la armonía!
¡Qué indeficiente y fría
Sientes vil la palabra a tu deseo...!

Ya tenemos aquí el «rebelde y mezquino idioma» de que se lamentará Bécquer, como se habían lamentado otros románticos, quizá más

que ninguno Lamartine. Si el poeta deseaba captar y expresar lo infinito, claro está que un medio como el lenguaje, limitado por naturaleza, tenía que resultar insuficiente, mezquino. El romanticismo se debatió entre una aspiración ilimitada y una realización incompleta.

A continuación, en la última parte del fragmento conservado, el poeta, insistiendo en que el ángel lo eleve hasta que pueda contemplar a Dios y encender su espíritu en el suyo, viene a decirnos la razón de su deseo, que no es otra, como vamos a ver, que el fracaso de su misión ante un mundo de dolor indiferente a su voz. Pues ha vivido confundido en la inmensa baraja humana, y si la marca divina de la poesía le distinguió quizá sobre el común de los hombres y un indefinible sentimiento agitaba su espíritu, lo más que pudo hacer fue exhalar un doliente gemido, como si el alma suspirara, incapaz de encontrar palabras ni lamentos que pudieran expresar la secreta voz de su pensamiento y el incesante movimiento de su ánimo.

¡Un vago indefinible sentimiento,
Como sutil aliento
Del aura leve del abril florido,
En mi espíritu insomne se agitaba
Y en doliente gemido,
Sólo del triste corazón sentido,
Pasando por mi alma suspiraba!
¡Ni palabra, ni grito, ni lamento
hallé a expresar bastante
Esta secreta voz del pensamiento,
Este vertiginoso e incesante
Movimiento del ánimo y trastorno!

A pesar, por consiguiente, de su superioridad, el poeta se siente inferior a su misión, contrariamente a Víctor Hugo. La marca divina no es suficiente para trasladar de manera adecuada su pensamiento, tanto más cuanto que su ánimo no está sereno, sino agitado, en incesante movimiento. No es, por tanto, un Dios, aunque quiera elevarse hasta El. Por eso se rebela a veces o le interroga osadamente, como había hecho el don Félix de *El estudiante de Salamanca.*

Mal podía cumplirse así la misión regeneradora de la poesía. El poeta apostrofa al mundo, pero su voz no es más que un leve sonido que se pierde en vano.

Yo apostrofaba al mundo en su carrera,
Giraba el mundo indiferente en torno,
Y en vano, y débil, mi lamento era.

¡Oh, mi triste lamento
Era un leve sonido en la armonía
Del eterno tormento
Del mundo y su agonía!

En otra composición titulada «Pan», Víctor Hugo pide a los poetas que extiendan sus almas sobre las cimas y los desiertos, los bosques y los lagos, y busquen en las hermosuras naturales la palabra misteriosa que cada una balbucea, mezclándose así con la creación, templo de Dios. Espronceda, en cambio, no oye en el mundo natural, desde el insecto al águila, desde las fuentes a las olas del mar, sino la doliente queja de su eterno dolor, un dolor cósmico que, además de la sociedad humana, abarca la entera naturaleza.

¡Las aguas de las fuentes suspiraban,
Las copas de los árboles gemían,
Las olas de la mar se querellaban,
Los aquilones de dolor rugían!

Al principio el ángel nos presentó al poeta sintiendo en su espíritu la maravillosa armonía del mundo; ahora vemos que tal armonía no era sino la eterna queja del dolor universal.

Descendiendo ahora de la esfera teórica e imaginativa, hay que observar que una cosa era el alto concepto que las gentes del gremio tenían del poeta (aunque no todos pensaban lo mismo), y otra muy distinta el que tuvieron los demás. Ya en el Renacimiento se produjo un endiosamiento del poeta. En un famoso soneto, Jodelle se nos presenta como un Dios creador, y en verdad que sacar de la nada o poco menos la maravilla de un perfecto poema tenía algo de divino (palabra que se aplicó entonces a más de un autor). Sin embargo, no todos manifestaron tan elevado aprecio por los poetas, ni siquiera los aristocráticos mecenas que los protegían. Al terminar Ariosto de leer un canto de su *Orlando furioso* en la corte de Ferrara, todo lo que le dijo el cardenal Ippolito d'Este fue lo siguiente: «Messer Lodovico, dove avete pigliato fante coglionerie?»

El prestigio del poeta en el romanticismo tampoco fue general. Un joven escritor de mérito, nos dice Larra a fines de 1836, «¿qué haría con crear y con inventar? Dos amigos dirían al verle pasar por el Prado: ¡Tiene chispa! Muchos no lo dirían por no hacer esa triste confesión». El día que saliera a ver el efecto de su última obra, en la calle de la Montera más de uno le saludaría preguntándole por la expedición del cabecilla Gómez, que fue durante meses la comidilla de los cafés de Madrid. Y el saludo sería: «¡Hola, poeta! ¿Qué hay de

Gómez?» (4). De golpe Larra derribaba de su pedestal con triste ironía la figura del poeta glorificada por el romanticismo.

Larra, sin embargo, no tenía del todo razón. Y él mismo, después de muerto, daría ocasión para desmentir sus propias palabras.

La escena es bien conocida. El 15 de febrero de 1837, dos días después de suicidarse, Larra era conducido al cementerio de la Puerta de Fuencarral. En la larga comitiva de caballeros enlutados figuraban casi todos los escritores residentes en Madrid; si alguno faltaba fue por enfermedad, como Espronceda, o por otro impedimento.

«Como se trataba del primer suicida a quien la revolución abría las puertas del camposanto, tratábase de dar a la ceremonia fúnebre la mayor pompa mundana que fuera capaz de prestarla el elemento laico, como primera protesta contra las viejas preocupaciones que venía a desenrocar la revolución.» Así dice Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo* (5), añadiendo que Mariano Roca de Togores, futuro marqués de Molíns, fue el primero que habló en aquella ocasión. Lo que no dice es que Roca de Togores no se limitó en su discurso a ensalzar al escritor difunto, sino que hizo también un elogio del suicidio.

Otros hablaron y leyeron versos, porque el acto fue largo; pero cuando ya iba a darse por terminado, he aquí que un joven no bien vestido, pequeño y de abundante melena, se adelantó y leyó con muy buena voz una composición poética que empezaba así:

Ese vago clamor que rasga el viento
es el son funeral de una campana;
vano remedo del postrer lamento
de un cadáver sombrío y macilento
que en sucio polvo dormirá mañana.

Los versos que seguían eran tan mediocres como éstos; con todo, el autor no pudo terminar de leerlos embargado por la emoción, mientras los literatos presentes le escuchaban suspensos y admirados. «Los mismos —dice uno de ellos— que en fúnebre pompa habíamos conducido al ilustre Larra a la mansión de los muertos, salimos de aquel recinto llevando en triunfo a otro poeta al mundo de los vivos y proclamando con entusiasmo el nombre de Zorrilla» (6). Tanto pudieron las circunstancias en una época en que los versos tenían el privilegio de hacer llorar.

---

(4) «Horas de invierno.»
(5) *Obras completas*, ed. N. Alonso Cortés, II, Valladolid, 1943, p. 1745.
(6) N. Pastor Díaz, Prólogo a las *Poesías* de Zorrilla, 1837.

Entre los abrazos y felicitaciones de los concurrentes, uno de ellos, Luis González Bravo, mordaz periodista entonces, sacó de allí a Zorrilla para llevarle a cenar a la fonda de Genyeis, la más elegante de la capital, y luego al café del Príncipe, donde le presentó a Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Gil y Zárate, García Gutiérrez y Hartzenbusch. Y todavía lo condujeron a las diez de la noche a casa de Donoso Cortés, con quien estaban Nicomedes Pastor Díaz y Joaquín Francisco Pacheco preparando la publicación de su periódico *El Porvenir.* Quiere decirse que un joven escritor, desconocido a las cuatro de la tarde de aquel día, acabó la jornada perteneciendo ya al pequeño mundo literario de Madrid.

El poeta tuvo, como vemos, una posición privilegiada en contraste con la época anterior. El propio Zorrilla lo hace ver en su artículo sobre «El poeta», que forma parte de *Los españoles pintados por sí mismos:*

> Entonces la poesía era un adorno secundario en un legista, en un curial o en un clérigo, que destinaba sus ratos de ocio a hacer cuatro composicioncillas amatorias (...), ahora es una carrera como cualquiera otra, que conduce a una posición social decorosa y aun a destinos honoríficos del Estado, y que produce lo suficiente para vivir sin lujo, pero sin estrechez. Entonces podía aspirar a una plaza de escribiente en las oficinas de un grande (...) y ahora un tomo de poesías, una buena comedia, un poema bien escrito, introduce a un poeta en la secretaría de Estado o de Gobernación, en la Biblioteca Real o en una legación al extranjero.

En efecto, en la España de Godoy no hubo escritor de nota que alcanzase puesto político importante fuera de Jovellanos. A partir, en cambio, de las Cortes de Cádiz, y sobre todo durante el período romántico, apenas hubo alguno que permaneciera al margen de la vida pública. Martínez de la Rosa fue diputado a Cortes en 1813, ministro, al frente del gabinete, en 1822; jefe del Gobierno en 1834, y embajador y luego presidente de la Cámara hasta el final de su vida. Alcalá Galiano y Angel de Saavedra, diputados en 1822 y 1834, fueron ministros en 1836 y volvieron a serlo más tarde, desempeñando otras veces el cargo de embajadores. Aunque sólo por unos días, Larra fue diputado en 1836. Pocos años después había de serlo también Espronceda. Otros jóvenes de la década romántica, como Estébanez, Pastor Díaz, José Francisco Pacheco, Donoso Cortés, García Villalta, García Gutiérrez, Miguel de los Santos Alvarez, Campoamor, llegaron con el tiempo a ministros, gobernadores civiles, diputados, embajadores.

Al prestigio del escritor se debió en gran parte su carrera política; pero hubo también otros factores relacionados con los cambios que se produjeron al desaparecer el antiguo régimen: la libertad de imprenta; la existencia de una opinión pública ahora importante, sobre la cual podía influir el escritor tanto o más que cualquiera otro; el no estar supeditado únicamente a la protección de influyentes mecenas, sino depender más bien de la acogida que el público podía dispensar a su obra.

Con la revolución industrial, que repercutió sensiblemente en la industria del libro, el escritor alcanza una independencia económica rara anteriormente. Aquellos cuya obra tiene gran difusión pueden obtener beneficios que les permiten vivir de la pluma. Un solo libro poético de Víctor Hugo, *Les contemplations,* le produjo la fabulosa suma de doscientos mil francos. Sin embargo, hasta en los grandes escritores la independencia económica podía ser precaria. El mecenas había desaparecido para ceder el paso al editor, menos voluble que el primero, pero más atento a sus ganancias, y ya se sabe que no fue al escritor a quien solía corresponder la mejor parte.

En España muy pocos pudieron sostenerse con su labor literaria, aun los dedicados al teatro. Larra, caso excepcional, gracias al periodismo, que en la época romántica pudo florecer como nunca, una vez desaparecidas las trabas anteriores. Los que no tenían recursos propios por su posición social o su profesión, buscaron el apoyo oficial para obtener cargos que les permitieran subsistir. Con la excepción de Mesonero Romanos y de Zorrilla, apenas hubo nadie que dejara de aceptar puestos gubernativos. Ya Mesonero, en una de sus *Escenas matritenses* de 1837, deploraba que la tendencia gubernamental de recompensar a los jóvenes escritores con puestos oficiales hubiese transformado al literato en funcionario, frustrando así seguramente el logro de obras importantes. Y habla de «la prostitución de las letras bajo el falso oropel de los honores cortesanos. ¿Fulano escribió una letrilla satírica? Excelente sujeto para intendente de Rentas. ¿Zutano compuso un drama romántico o un clásico epitalamio? Preciso es recompensarle con una plaza en la Amortización. Aquel que hace muy buenas novelas, a formar la estadística de una provincia. Este que ha traducido a Byron, a poner notas oficiales en una secretaría. El otro que escribió un folletín de teatro, a representar al Gobierno español en un país extranjero» (7). Claro que en notas posteriores a este artículo, Mesonero trató de paliar las funestas consecuencias por él previstas, y con razón, pues, aunque no lo diga, aquella época no se

(7) «Costumbres literarias.»

caracterizó por la estabilidad gubernamental y no todos los puestos ocupados por gentes de pluma fueron duraderos. De todos modos la participación directa del escritor en la vida pública o la simple aceptación de cargos oficiales podía tener y tuvo en algunos casos consecuencias negativas, interrumpiendo temporal o permanentemente su producción literaria, como le ocurrió a Cánovas del Castillo, aunque en este caso habría que felicitarse por no haber tenido continuación las poco inspiradas poesías amorosas que en su juventud fue publicando en diferentes periódicos. Pero era más grave todavía la dependencia en que colocaba al escritor, impidiéndole justamente su misión social, que sólo podía realizar manteniéndose fiel a su propia conciencia. La profunda crisis que padeció Larra en el verano de 1836, al silenciar su oposición a Istúriz e ir a las elecciones de diputados como candidato ministerial, constituye la prueba más aleccionadora por tratarse precisamente de un escritor que había hecho siempre alarde de independencia.

Ahora bien, la conexión entre literatura y política no se reduce naturalmente a la participación personal del escritor en la vida pública, que puede dejar huella decisiva en la obra literaria por alejado que esté su autor de las contiendas políticas. Cuando el padre de Zorrilla, ex jefe de la policía de Fernando VII y emigrado carlista, al regresar de Francia le reprochaba todavía al hijo que hubiera malgastado su tiempo escribiendo dramas y poesías en vez de terminar la carrera de Leyes, Zorrilla le dijo para justificarse de algún modo a sus ojos: «Yo he hecho milagros por usted. Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas, como los del rey don Pedro y don Sancho; he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló a los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias; he dado un impulso reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado; no he escrito una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución; no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir» (8).

Zorrilla, pues, también hizo política con su poesía, aunque se mantuviera toda la vida al margen de los partidos y no quisiera aceptar los puestos oficiales que le ofrecieron. Una cosa es intervenir directa y personalmente en la vida pública, y otra llevar a la obra literaria indirectamente las propias convicciones. Hay que decir que en el primer caso hasta escritores muy admirados fracasaron. Martínez de la Rosa, por dos veces y bien sonadas; la primera, en 1822, al frente de un gobierno que acabó secuestrado en el Palacio Real

(8) *Obras completas*, ed. N. Alonso Cortés, II, p. 1829.

mientras combatían en las calles de Madrid la milicia nacional y la Guardia del rey; la segunda en 1834, también como jefe del gobierno; y si *La conjuración de Venecia* fue la obra más aplaudida aquel año en el teatro, no puede decirse que la opinión pública ni los estamentos fuesen igualmente favorables al Estatuto Real, aunque Martínez de la Rosa pusiera en este texto político sus cinco sentidos y acicalara su pluma al redactarlo con tanto o más esmero que en sus mejores producciones literarias. La participación indirecta en la política a través de la obra puede ser más fecunda literaria y hasta políticamente, y si también está expuesta al fracaso, por lo menos no es tan manifiesto o inmediato.

La obra poética cuya acción transcurre en el pasado no debía ser, según opinaba Friedrich Schlegel, sino representación indirecta de la realidad presente. Así ocurre en no corta medida con *El moro expósito* del duque de Rivas, dramaturgo aplaudido en el teatro y ministro silbado en el Estamento de procuradores.

El patriotismo local del autor, nunca desmentido, hubo de sentirse halagado ante la brillante y poderosa Córdoba del califato. Su complacencia en la descripción de la ciudad y de la naturaleza andaluza, tan opuesta en su visión a las adustas y pobres tierras castellanas, ya dice lo que hay que poner a cuenta de su cordobesismo. Pero esto sería insuficiente para comprender todo el alcance que el mundo islámico tiene en la obra. Rivas lo considera como parte de España. Su exotismo oriental podrá darnos una impresión de lejanía y extrañeza, aunque no mucho mayor de la que produce el arcaico mundo castellano, cuya rara singularidad el propio autor señala. Arabes y castellanos conviven en esta poesía legendaria, y el héroe vengador no es sino hijo de una musulmana y de un cristiano.

En la España que conoció Rivas, el fanatismo religioso fue uno de los factores decisivos que enfrentaron a unos españoles con otros durante el reinado de Fernando VII (como volvería a serlo después de su muerte). Angel de Saavedra lleva a su poema la tolerancia que como liberal hubo de preconizar en su tiempo. Liberal y de su tiempo es igualmente el anticlericalismo de la obra.

Por dos veces en el espacio de diez años hubieron de emigrar los liberales españoles que lucharon primero contra Napoleón y después contra el duque de Angulema; a estos últimos perteneció el futuro duque de Rivas, y su destierro forma también parte de la narración poética.

Pasado y presente quedan muy lejos uno de otro por ser muchos los cambios sobrevenidos a lo largo del tiempo. Sin embargo, cabe

establecer un acercamiento si se piensa que la naturaleza humana es siempre la misma. No hay que sorprenderse viendo a los aduladores de Rui-Velázquez adular poco después, tras su desaparición, a Gustios de Lara,

pues el décimo siglo eran los hombres
lo que en el siglo son decimonono.

En conclusión, *El moro expósito* bien puede considerarse políticamente como el poema de un liberal español de la época fernandina.

VICENTE LLORENS

17 Geenview Drive
Princeton, N. J. 08540 (USA)

NEO-REALISMO EN LA NARRATIVA

Para Paco Ayala, de su lector y amigo

No se me oculta lo arriesgado de proponer un nuevo *-ismo,* ahora sin apoyo de escuela o grupo, por lo que debo, por de pronto, algunas explicaciones. En primer lugar, trato de emplear el término de «neo-realismo» con el sentido más preciso, como un tecnicismo, unívoco, sin ambigüedades y sólo para este caso y ocasión. Diré, además, que el acudir a esta categoría del neo-realismo es resultado, no previsto, de agrupar hechos de literatura —preferentemente contemporánea— que ofrecen, a mi parecer, una fisonomía común, sin olvidar variedades, cuya nota más abarcadora sería la que acojo con la denominación propuesta. Por supuesto, no he dejado de tener en cuenta la bibliografía (1) más adecuada, aunque mi camino ha sido, sobre todo, el inductivo, de observación y análisis para llegar a esta provisional síntesis.

En una primera aproximación, tendré que dejar dicho que doy de lado a consideraciones sobre el «realismo» tal como lo han entendido y confundido los filósofos: platónicos, aristotélicos, tomistas, empíri-

---

(1) Sin necesidad de remontarnos al siglo XIX, a sus teorizadores, basta con repasar algunos de estos estudios: René Wellek, *Concepts of criticism,* New-Haven (1963), especialmente el capítulo «The Concept of Realism in Literary Scholarship» (pp. 222-255, *op. cit.).* Me he acercado al «realismo» socialista, ya muy en crisis si nos fijamos en el simposio recogido en *Littérature et réalité,* por Bela Köpeczi y Péter Juhasz (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966). Todo está previsto en una ideología común, salvo cuando alguien piensa por cuenta propia, como es el caso de Luckacks. También he tenido en cuenta compilaciones documentales como *Documents of modern literary realism,* ed. by George J. Becker (Princeton, N. J. 1963). O las de los formalistas rusos, reunidos por T. Todorov: *Du réalisme artistique* (eds. du Seuil, París, 1965). *O, le réalisme:* «Textes chosis et présentés par Geneviéve et Jean Lacambre» (París, 1973). También he tenido en cuenta el artículo de Fernando Lázaro, «El realismo como concepto crítico-literario», incluido ahora en su reciente libro, *Estudios de poética* (Taurus, Madrid, 1976). Igualmente me ha sido útil la lectura de escritores como Robbe-Grillet, quien habla, precisamente, de un «nouveau réalisme», aunque no con el mismo alcance que ahora aquí. Véase *Pour un nouveau roman* (col. Idées, NRF, Gallimard, París, 1963). Y hago gracia de más prolija enumeración, aunque acaso debiera indicar textos que más bien no deberían ser tenidos en cuenta, para ahorrar trabajo baldío. Pero, dejemos a cada uno su capacidad de elegir.

No ha dejado de impresionarme la pregunta de Morse Peckham, en su artículo: «Is the Problem of Literary Realism a Pseudo-Problem?», en *Critique:* Studies in Modern Fiction (12 noviembre 1970, pp. 95-112). Sí, ya recuerdo que el propio Balzac dejó dicho: «C'est nous qui la faisons la réalité.»

cos, etc. No deja de ser notable cómo Bergson y Einstein no llegaron a entenderse en cuanto a la «realidad» que cada uno veía y consideraba desde su propio campo (2).

Trato de presentar un panorama, que no aspira a ser exhaustivo, resultado en todo caso de observación directa en el campo literario, y que me ha llevado a proponer como denominador común y con aspiraciones de tecnicismo (univocidad, no ambigüedad, y aplicación para aquí y ahora, no «siempre qué y sólo cuando...») el enunciado de narrativa neorrealista, o para apurar más, «neorrealismo» en la narrativa. Con ello parece que resulta obligado dar definiciones de los términos expresos y del implícito «literatura». (Y aquí me asalta la duda que me trae el viejo *dictum,* de que *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem.)* Diré, desde luego, que no he partido de conceptos previos, cerrados, ni tampoco he buscado necesariamente formulación *a posteriori:* una masa de hechos literarios, espigados en eso que convencional y generalmente llamamos literatura, ha venido imponiendo su presencia con ciertas características comunes dentro de una variedad en matices, y de ahí que ahora se proponga una teoría («contemplación») abarcadora de los hechos y resumida en el enunciado definitorio.

Tampoco aspiro a establecer una categoría historiográfica, ni en el tiempo ni de escuela ni para los géneros: me he limitado a observaciones dentro de un área que se ha ido perfilando por sí misma y desde condicionantes análogos. Textos literarios y testimonios de autores —muy raramente de críticos— me han ido dando el material que voy a exponer bajo el título aproximativo, arriba enunciado. Para empezar, atenderé a la realidad primaria del hacer literatura, a la conciencia del *scriptor* en cuanto tal, esto es la disposición y el acto mental de la escritura en su *status nascens.* La realidad del texto en el plano formal de la expresión me ocupará seguidamente. Por último, la realidad fáctica, es decir, la relación entre literatura y verdad objetiva comprobable por consenso común o, para decirlo en una palabra, la verosimilitud. (Lo que supone, realidad = verdad, al menos como hipótesis de trabajo.)

Ahora bien, «literatura» supone siempre un grado de estilización, de modo que una de las formas comunicativas más antiguas, la narración, nunca da en estado puro lo que notifica (como, por contraste lo hace la información), sino que lo tiñe con algo que el narrador ha puesto de su propia cosecha y en primera y última instancia podemos aceptar que «todo fenómeno verbal modifica y estiliza el hecho que

(2) Véase J. Chevalier: *Bergson,* 10éme ed. Plon, París, 1926, p. 134.

narra» (3) y que «el autor que escribiera una novela como *proceso* o como *reportaje* haría desde el primer párrafo un acto de literatura en virtud de la intencionalidad literaria» (Lefebvre).

En la determinación cronológica del «neo» que limita el realismo que voy a considerar, no puedo llegar a más precisiones que las de una contemporaneidad elástica, reservándome algún salto atrás, ocasionalmente. En modo alguno pretendo, ahora, hacer una historia del *-ismo,* limitando mi atención a lo que una cierta reiteración moderna me ha deparado en mis lecturas. Y como los datos obtenidos, dentro de una variedad de caracteres, pueden abarcarse con la denominación propuesta, los iré exponiendo según sus notas distintivas y siguiendo un proceso desde la escritura hasta el contenido.

LA ESCRITURA COMO PROBLEMA

Se ha propuesto un primer enfoque realístico al considerar la actitud del escritor en cuanto tiene conciencia del acto de convertir en escritura un determinado contenido. Tendríamos aquí, en este trance hecho consciente, un realismo de primer grado, ajeno al que se plantea la adecuación entre lo concebido y la realidad externa como tal. Desde este punto de vista y con tal atención, nos encontramos con el fluir de la conciencia *(stream of consciousness,* jamesiano), ante el depósito de arquetipos, símbolos hereditarios (Jung) y tendencias asociativas preformadas en el inconsciente colectivo (digo, «tendencias», no asociaciones), y su traslación expresiva más inmediata mediante el monólogo interior, principalmente. Creo que estamos ante un «realismo» de la escritura, cuya fortuna ha venido aumentando desde Thackeray, Dujardin, hasta Joyce, Virginia Woolf y tantos otros, una vez convertido el hallazgo en fórmula. Sería ocioso, por sabido, el hacer un apuntamiento bibliográfico siquiera elemental.

Me parece oportuno, sin embargo, recoger al menos un caso extremo, el de Beckett. Nadie, que yo sepa, antes que él ha hecho literatura del primer brote en la conciencia del escritor, morbosamente si se quiere; pero con un grado de problematicidad que le permite sentirse más allá del Joyce, que —son sus palabras— «tiende a lo omnisciente y a la omnipotencia en tanto que artista. Yo trabajo con impotencia, con ignorancia. Pienso que la impotencia no ha sido

(3) Según Jakobson: «Co je poesie», *apud* Victor Erlich, *Russian formalism, history and doctrine,* Mouton, The Hague, 1969, p. 201. En cuanto a información como opuesta a narración, véase Walter Benjamin, *Iluminaciones (Baudelaire),* II, Taurus, Madrid, 1972, p. 127.

explotada en el pasado». ¿Estamos dentro de lo patológico? También es «real» esa escritura que es *la voix de mon silence,* sin superar un *peut-être* que empieza por poner en duda la misma legitimidad del lenguaje que emplea. Así, por ejemplo, en *L'innommable:* «Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?...» Toda la organización personal y tempo espacial que necesitaría para primer sustentáculo en la fijación del YO, y desde aquí las demás coordenadas, aparece problematizada, insegura. En *Molloy* nos dirá que «Les mots que je prononçais moi-même [...] me faisaient l'effet d'un bourdonnement d'insects». Por ese camino se llega a la anulación del lenguaje, como ocurre y no en narrativa, sino en la pieza de teatro, *Breath,* que tiene treinta segundos de duración, el tiempo de inspiración, espiración, mientras se enciende y extingue una luz, se oye el llanto de un niño, frente a un montón de chatarra, sin personaje visible. He ahí un resumen, sin palabra, de la vida humana, y el aniquilamiento de la escritura. Menos negativa es la situación de la novela arriba citada, *L'innommable,* donde leemos: «Si pudiera hacer un esfuerzo, un esfuerzo de atención, para intentar saber lo que ocurre, lo que me ocurre, sería, no sé, olvidé la apódosis [...]» (trad. en ed. Lumen, Barcelona, p. 246). Flagrante contradicción entre el archiculto tecnicismo y el estado ingenuo puro que se nos comunica, o, simplemente, entre una lengua poseída, con todas las connotaciones y presupuestos que ello comporta. En fin, no veo que sea forzar las cosas si se propone esta voluntad de escritura como un primer intento de realismo en las mismas raíces de la literaturización. Y aun aquí hay una selección que obedece a una concepción e intención literarias, al eliminar contenidos de conciencia menos distintos y que no han accedido a una fijación por la palabra. El «realismo» germinal, queda, pues, seriamente condicionado en esta fase ya.

Ya hace muchos años que el propio Beckett hizo notar la tendencia en escritores modernos —modernos entonces— a rechazar desdeñosamente el «realismo» cinematográfico, desplazando el enfoque de su campo de observación desde la experiencia externa al flujo de conciencia (4). Así, en su libro juvenil, *Proust,* New York, Grove Press, 1957, denunciaba «the grotesque fallacy of a realistic art... for the realists and naturalists worshipping the offal of experience, prostrate before the epidermis... and content to transcribe the surface, the

(4) No me resisto a dar dos libros que me han sido de utilidad en este punto. El uno, de Melvin Friedman, *Stream of consciousness: A study in literary method,* London, Oxford U. P. 1955. Y, *Bergson and the stream of consciousness novel,* por Shiv. K. Kumar, Blackie, London, 1962. Por no citar más.

façade, behind which the Idea is prisoner (pp. 57-8, *op. cit.)*. Lo que Beckett llama «desecho» de la experiencia, aun no siéndolo, lo que sí resulta es una selección de la misma y, por tanto, una modificación de la realidad. Claro que tampoco el escritor logra y lograría una toma del multiforme y laborioso contenido de conciencia en su constante fluir, ni en sus varios niveles, sino que ha de partir de estados ya lingüísticos de esa conciencia, y seleccionados también. Añádase la naturaleza ambigua de los signos de que se sirve la lengua literaria, con lo que esa aspiración a un realismo con criterios objetivos resulta más que insegura.

EL ESCRITOR Y EL ESTILO

Considerando ahora el «realismo» desde otro ángulo, ocurre que hay obras cuyo narrador es la persona ficta creada por el autor, y en ocasiones, sobre todo cuando el personaje está social y culturalmente marcado y diferenciado, existe un evidente distanciamiento entre ambos. Lo más frecuente es que el autor no haya sentido necesidad de justificarse, ni aun de darnos una explicación. Estamos ante una de las exigencias «realistas» de la verosimilitud, que las más de las veces se elude, como en la novela picaresca, bien que como rasgo convencional esté escrita desde una madurez y retrospectivamente, con lo que quedaría salvada la incultura del protagonista-narrador. Sin embargo, Daniel Defoe, en su *Moll Flanders* («The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders»), escrita en el año de 1683 —según la suscripción al final—, pero publicada en 1722, escribe en el «Preface» —al final, y traduzco—: «Se supone que el autor aquí está escribiendo su propia historia... Es cierto que el original de este cuento está puesto en nuevos términos y el estilo de la famosa dama de que aquí hablamos está un tanto alterado. La pluma empleada en dar fin a su narración y hacerla que parezca lo que ahora veis, ha tenido no pocas dificultades para ponerla en un vestido decente y hacerla hablar un lenguaje apto para ser leído. Cuando una mujer perdida desde su juventud, más aún, ejemplo de relajo y de vicio, viene a dar noticia de sus prácticas viciosas... un autor se ve en dificultades para dejarlo tan claro.» Como se ve, el autor ha visto el problema y ha arbitrado una justificación ante el lector (5).

---

(5) También Defoe ha acudido a estratagemas para enmascarar sus ficciones y hacerlas aparecer *como si* fueran documentos auténticos. Tal sucede en *A journal of the plague year*, en *Memoirs of a cavalier*, y en *The history of captain Jack*. Sobre esto ver Harry Levin, «From *gusle* to tape-recorder», ahora en *Gronunds for comparison*, Harvard, 1972, pp. 212-223.

En otra novela autobiográfica y de heroína *non sancta,* y mucho más reciente, el autor se vuelve a plantear el mismo caso que Defoe. Me refiero a *La romana,* de Alberto Moravia, y también el autor busca una justificación en su prefacio correspondiente: «Algunos lectores de *La romana* podrían ponerle la objeción de que una mujer sencilla y sin instrucción, salida del pueblo tendría que ser incapaz de contar su historia en primera persona y con el estilo literario que yo le he prestado. Este fue, de hecho, el problema que me planteé desde el primer momento. Dos caminos se me ofrecían al relatar la autobiografía imaginaria del personaje que había decidido retratar: o elegía un estilo de lenguaje realístico, fotográfico, hablado, típico de una mujer de la clase y profesión de Adriana, un dialecto estrecho y pobre, incapaz de expresar más que un número limitado de sentimientos e incidentes, o hacía hablar a los personajes con mi estilo habitual, como el de mis otros libros. Elegí el segundo modo, por dos razones: primero, no veía necesidad alguna de cambiar mi estilo al cambiar mis personajes, y, después, el lenguaje de la literatura es siempre más verídico y más expresivo poéticamente que el lenguaje hablado... Todo lo que he pretendido es representar el mundo moral de Adriana, haciéndole el mismo servicio que los amanuenses cuando interpretan y confían al papel en sus tabucos los sentimientos informulados de criadas iletradas.»

Es, como se ve, una toma de posición, previo planteamiento. En una novela española, también reciente y de asunto y personaje muy parecido al de la italiana, el autor confía en la receptividad del lector, sin más: *Lola, espejo oscuro,* de Darío Fernández Flórez. Pero no se ha querido otro que apuntar al tema sin entrar en más por el momento.

REALISMO OBJETIVO

La adecuación de lenguaje a la «realidad» comprobable por consenso general y común, sirviendo de copia lo más exacta tiene una primera condición, la puramente fonética. Ya sabemos cómo los escritores del siglo pasado dieron entrada en sus narraciones a las peculiaridades regionales, y aun a las individuales. Es justamente en el habla de cada personaje donde cabe una mayor verdad «realista», al eliminarse —supuestamente— el autor y dársenos algo como notación directa, en vivo. Creo que también en este recurso, tan elemental, se advierte en nuestra narrativa reciente algunas innovaciones o recursos más apurados. Compárese con el habla popular «realista» o

«naturalista» la que Raymond Queneau transcribe en su *Zazie dans le metro* (1959), por ejemplo: *Doukipudonktan,* que me atrevo a reescribir algo así: «D'où qui pue donc tant». O esta otra frase: *Skeutadittaleur,* que será, «Ce que a été dit à l'heure». Diría que se ha buscado unas grafías puramente fonéticas, realizadas, no fonológicas.

Una intensificación del realismo objetivo, en cuanto se trata de eliminar el papel intermediario entre realidad externa y texto, notación directa simplemente, creo que la tenemos en Hemingway, y, por no citar más, en «*The killers* (1927), puro diálogo sin más. Si tenemos en cuenta que este relato es bastante anterior al descubrimiento y utilización del magnetófono, Hemingway se ha limitado a una como notación absolutamente objetiva, «realista», sin la más leve injerencia del autor. Luego hemos de encontrar escritores que se acogerán a la ficción del artefacto para introducir algo directamente tomado de la realidad. Una vez más hay que tomar con las obligadas reservas el grado de verdad «realista» que hay en la supuesta utilización del magnetófono. Por de pronto, me adhiero a la opinión de André Maurois en sus *Dialogues des vivants* (París, 1959): «Una conversación registrada en el magnetófono puede tener mérito literario si todos los interlocutores tienen ingenio *(esprit).* Confesará usted que esto es raro. En la vida cotidiana la mayor parte de las conversaciones son mediocres. Me dirá usted que hay que pintar esa mediocridad misma. Sin duda, pero si no se la retoca, no será sino mediocremente mediocre» (p. 75, *op. cit.).* De nuevo nos encontramos con el oximoron que lleva en sí la unión de arte con realidad.

Novelistas recientes han hecho como si utilizaran las *casettes* para darnos su transcripción y con ella algo más próximo a la realidad. Jesús Torbado, en su novela *Moira estuvo aquí* (Barcelona, 1971) sustituye la misiva epistolar de la esposa del protagonista, por las *casettes* que le envía, y se nos transcriben. También Isaac Montero, en su *Documentos secretos,* I (Alborak, 1972), dice que se ha servido de cintas magnetofónicas, pero: «Me he limitado a recoger los fragmentos que me parecieron más significativos, a agruparlos y situarlos donde, a mi juicio, su significación resaltaba más e iluminaba mejor el conjunto. Naturalmente, el uso de la cinta magnetofónica conlleva ciertas manipulaciones [...] (Para terminar, debería estampar aquí: léase a Oscar Lewis [...])» (p. 245, *op. cit.).* Más adelante he de ocuparme del antropólogo norteamericano.

La impasible veracidad que antaño se atribuyó al espejo que se pasea a lo largo de un camino, como ejemplo y guía para narradores realistas, se concede hoy a la cámara cinematográfica y a la graba-

dora de sonidos, en concurrencia con la escritura que aspira a trasponer realísticamente el mundo en torno. No vale la pena detenernos en la falacia que hay en el fondo de este planteamiento ingenuo. Ahora bien, no deja de ser muy presumible que la disponibilidad de tales medios de comunicación, su frecuentamiento, hayan estimulado y facilitado, por ejemplo, nuevo modos y tonos en la escritura de conversaciones, *como si* fuesen mera transcripción. Creo que estamos aquí también ante un «neo-realismo», cuyos alcances y extensión no puedo seguir. Con las reservas necesarias, diré que Cela me parece el primero, en todo caso el más señalado, de los que han dado este nuevo acento al texto coloquial, a los diálogos. Hay, además, otra que me parece novedad en la prosa de Cela, y es lo que, provisionalmente, llamaré el mono-diálogo libre. Por ejemplo, en *Nuevas escenas matritenses,* 1.ª serie (1965), y en el capítulo «Arte de tocar el manubrio». Es una especie de monólogo exteriorizado, libre, con interlocutor implícito. En esa misma línea —y no puedo entrar en más precisiones— me parece que están algunos de los relatos de Alonso Zamora Vicente, así en el libro *Desorganización* (Austral, 1975) y en los pasajes que llevan el título mismo del libro y en «Con la mejor voluntad», entre otros. Es un lenguaje hablado, coloquial y aun popular, lleno de modismos y rasgos vivos del momento, que fluye con libertad y sin intromisiones del narrador. No hay interpuesta persona, estamos ante la mímesis pura (6).

Dentro de este apartado del «realismo objetivo», cabría otro recurso, no oral exclusivamente, el que llamaré con denominación ya acuñada, *collage.* Acaso haya sido John Dos Passos quien antes y con más acierto acudió a este procedimiento que consiste en intercalar dentro de un cuerpo novelesco convencional titulares y noticias de prensa, fragmentos de canciones populares o popularizadas, frases publicitarias de gran difusión: esto es, algo así como materia bruta tomada directamente de la realidad actual, contemporánea de lo narrado, y que viene a dar un trasfondo ambiental supliendo las descripciones o notas encaminadas a situar acciones en su marco espacio-temporal y en su contexto social e histórico. Su famosa trilogía USA, *42nd, Parallel,* 1919, y *The big money* nos ofrece *collages* como *Newsreels, The Camera Eye* y *The Biographies.* Las biografías son

---

(6) Sobre este tipo de discurso en la obra de Zamora Vicente, véase el estudio de Rafael Lapesa, «Alonso Zamora, hombre y narrador» (abril, 1963), recogido en libro, *Poetas y prosistas de ayer y hoy,* del mismo autor, Gredos, Madrid, 1977, pp. 416 y 418, especialmente para nuestro caso.

El discurso a manera de monólogo exterior libre, más interlocutor implícito, lo encontramos en una sección que aparecía en la revista *Hermano Lobo,* bajo el encabezamiento de «Las casettes de McMacarra», por ejemplo en el núm. 38, del 27-1-1973.

breves apuntes sobre personajes representativos del momento (la década de los 30), mientras el ojo de la cámara es una suerte de prosa poética (con recuerdos de Cummings, Gertrude Stein) que comporta el punto de vista del propio autor. (La trilogía se publicó entre 1930 y 1936.) No es ocasión de seguir este procedimiento en la narrativa posterior, seguido con más o menos habilidad por novelistas de otros países (7). Solamente mencionaré ahora la obra de Isaac Montero, *Documentos secretos*, I (Alborak, Madrid, 1972), donde el autor escribe: «Se trata en todos los casos de reconstrucciones de hechos reales» y se sirve de diez agendas de bolsillo, y copia textos de publicaciones características de una cierta mentalidad de época, tal la revista del SEU, *Alcalá.* Una realidad, tomada en crudo, queda incorporada a la narración. También Juan Goytisolo, en *Señas de identidad* (Mortiz, México, 1966), incorpora a su novela recortes de prensa, documentos, diarios de la policía, o parodia la prosa oficial.

Apartado especial merecen las novelas-testimonio, tanto personales como sociales, las cuales suponen una intención de verdad «realista». Los últimos años han sido especialmente propicios para esta clase de literatura. En el ámbito anglosajón, por ejemplo, si hemos de aceptar lo que dice Susan Sontag, novelista y crítico ella: «La mayoría de las novelas escritas hoy en Inglaterra y USA son de concepción reporteril», y se refieren a problemas de negros, judíos y católicos en su medio social más bien hostil. Guerras, represiones y revoluciones han suministrado abundante material e información tomada de la realidad para narradores como Koestler, *Thieves in the night,* (sobre dos *kibutzim* israelitas), la larguísima lista de novelas sobre la guerra civil española, desde uno y otro campo: Sender, Aub, Barea, más un largo etcétera, no cerrado todavía. Novelas en las que se insertan textos de personajes novelados, como *Azaña,* de Carlos Rojas. Memorias anoveladas, como *Out of the night,* de Jan Valtin, o *Le grand voyage,* de Jorge Semprún. También, en algún modo, la del mismo autor, *La deuxième morte de Ramón Mercader,* (París, 1969):

(7) No debo dejar sin mención las obras de Michel Butor, *Mobile, description de San Marco, Illustrations,* donde fragmentos de conversaciones, de reportajes, de cabeceras de prensa, de «slogans» políticos y publicitarios, incluso trozos de obras literarias ajenas quedan incorporados al libro en cada caso. Ahora, respecto de la cita literaria como recurso y sus aplicaciones, véase Jean Weisgerber, «Quotations in recent literature», *Comparative Literature,* vol. XXII (Winter, 1970), núm. 1. También, Maurice Lefebvre. *Structure du discours de la poésie et du récit,* Neuchatel, 1971, pp. 193-94.

El rebutir de textos ajenos la obra narrativa propia, sean aquéllos más o menos literarios, es un uso que documentamos en no pocos escritores, Cortázar en su *Rayuela* (primera edición 1963), Fernando del Paso en *José Trigo* (1966), Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1966). Y hasta un poeta, como José Emilio Pacheco, en su libro de poemas, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969).

novela de espionaje, guerra de España, muerte de Stalin. Aunque el autor: «Les évenements dont il est question dans ce récit sont tout à fait extraordinaires. Bien plus: toute coïncidence avec la réalité serait non seulement fortuite, mais proprement scandaleuse». En lengua española tenemos las novelas de Miguel Barnet *Biografía de un cimarrón* y, mejor aún, *La canción de Rachel* (eds. Estela, Barcelona, 1970), donde el autor, un cubano, nos da la historia de una rumbera, contada por ella misma, con otros testimonios personales de seres reales. De todos modos, el mismo autor se ha planteado el problema de los límites entre novela y testimonio, lo que llama socio-literatura, como puede verse en el epílogo de la obra citada. (Puede, además, consultarse a este respecto el artículo de Antonio Rodríguez Santerbas en la revista *Triunfo* núm. 448, del 2-1-1971).

Como se ve, aun haciendo gracia de enumeraciones fácilmente prolongables, hay una problematicidad consciente y discutida en este campo. Basta, creo, con esto para tener que acusar tal presencia «realista» en la narrativa actual.

Obras como las de Genet, Papillon, Burroughs o «el Lute», nos deparan algo entre confesiones y novela, con lo que estamos ante un tipo de relatos de la más remota prosapia, la biografía, autobiografía, mejor, manipulada con fines más o menos literarios.

Todavía haré notar la proliferación de libros de andar, ver y contar, desde *Viaje a la Alcarria* (Madrid, 1948), de Cela, que siguió en nuevos libros más el tema, hasta los posteriores: Goytisolo, Torbado, Carnicer, Ferres, Salinas... Claro que el género lo teníamos ya en el siglo XIX, pero creo que ha cobrado notas de carácter nuevo, más en una aproximación a la realidad objetiva, con implicaciones de carácter social en muchos casos.

Entre libros de viajes, me complazco citando a uno de mis preferidos, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), de Carlo Levi, perseguido y desterrado a la Lucania por antifascista, durante los años 35-36. Luego, en ese hermoso libro nos da su visión de unas tierras paupérrimas y de sus hombres. En esa misma línea está *Le parole sono Pietre* (1955), con su experiencia siciliana.

Particular interés me ha despertado el relato de Silvano Checherini, *La traduzione* (Feltrinelli, Milano, 1963). Si es cierto lo que los editores explican en la presentación del libro, el orignal, obra de un preso común, estuvo algún tiempo arrinconado. El nombre del autor era totalmente desconocido. Al fin, tuvieron la feliz idea de publicarlo, y es, en efecto, una novela del más simple realismo testimonial: apenas nada más que las impresiones del preso en un viaje de conduc-

ción ordinaria para ser trasladado a otra prisión, sin, al parecer, apresto literario, pero de una humanidad conmovedora en su simplicidad directa. Nada más he sabido del autor, que parece en la línea de Pevese y Vittorini. He aquí otra veta de «neo-realismo».

PARA-LITERATURA

Isaac Montero, en sus *Documentos secretos,* I, anteriormente citados, llamaba la atención sobre un tipo de obras, no literarias en su propósito, sino pensadas para fines científicos, como las de Oscar Lewis, el gran antropólogo norteamericano, de quien dice que «al usar por primera vez la grabadora como herramienta literaria, no sólo arrumbó para siempre la sedicente naturalidad de las ficciones realistas, sino que puso en pie un pequeño y decisivo tratado [...] y artificios que capturen la vida tal cual es vivida». Opinión que no anda lejos de la que leemos en Harry Levin, y que viene a coincidir con mi punto de vista ahora: «Oscar Lewis... by profession a sociologistather than a novelist, and I am not sure he would be flattered at seeing his book reviewed among recent fiction» y hace elogios de su habilidad para interrogar a sus personas observadas, traduciendo al inglés un español (mejicano, portorriqueño) de carácter coloquial, con resultado que «is a story of human interest, not only more authentic than any novel, but more moving and more readeble than most» (8).

Precisamente el socio-antropólogo americano echaba de menos para sus estudios de la vida entre los más bajos estratos de la sociedad mejicana la carencia de novelas que le permitieran acercarse al modo de vivir, a sentimientos, esperanzas, realidades en suma de esas pobres gentes. Ni novelistas, ni sociólogos le habían suministrado la información suficiente, ya por deformaciones del punto de vista, ya por no haber parado mientes más que en las malas acciones y no en los sufrimientos de los pobres, como recuerda que ya advirtiera Fielding. El caso es, como sabemos, que Lewis se sirvió de cintas grabadoras para registrar las historias de los individuos elegidos en el proletariado más bajo de México, y gracias a ello hizo algo como «iniciar una nueva especie literaria de realismo social... Las historias de Manuel, Roberto, Consuelo y Marta tienen una simplicidad, una sinceridad y la naturaleza característica de la lengua hablada, de la literatura oral, en contraste con la escrita». Remito a *La vida, Los hijos de Sánchez* (FCE. México, 1964), por ejemplo.

---

(8) En el art. y op. cit., *Grounds for comparison,* pp. 220-21.

REALISMO, COSISMO

Una especialidad del realismo reciente, que estoy tratando de perseguir, agrupar y clasificar, sería el que los escritores y críticos del *nouveau roman* han llamado «chosisme», y que sería una de las notas distintivas de esa nueva manera de novelar, al menos en algunos de sus seguidores y aun en alguna de las obras de éstos. No estoy seguro, ni importa demasiado de si el inventor de la palabra sea Robbe-Grillet; pero sí parece que haya tenido una especial preocupación autocrítica respecto del artificio. Por de pronto hemos de tener en cuenta cómo suele haber algún objeto, «cosa», en sus novelas que nos atrae y fija obsesivamente nuestra atención. Esa cosa privilegiada parece que fuera a valer con sentidos segundos, acaso mágicos, elevándonos sobre la mera visión. El malecón y la huella de la argolla, en *Le voyeur,* la celosía, juego de palabras más preciso en francés, en *La jalousie.* Pero también Robbe-Grillet ha hecho ejercicios de escritura fuera del campo novelesco, en los que parece querer emular con la palabra la capacidad de representar las cosas que tienen las artes plásticas y el cine. Tal ocurre en el librito *Instantanées* (ed. Minuit, París, 1962), donde pueden verse los pasajes «La plage», «Le chemin de retour», entre otros, para comprobar el especial gusto y morosidad en descripciones meticulosas de aguajes, muros, caminos, diques, precisamente en el contacto y contraste de «la frontera de lo líquido con la materia sólida» *(op. cit.).* Sin embargo, nuestro novelista está muy lejos de caer en la falacia de un realismo ingenuo, y nada mejor para seguir su pensamiento que traducirle un fragmento de su ensayo «Du réalisme à la réalité»: «Me ha ocurrido, como a todo el mundo, el ser víctima de la *ilusión realista.* Cuando escribí *Le voyeur,* por ejemplo, mientras me empecinaba en describir con precisión el vuelo de las gaviotas y el movimiento de las olas tuve ocasión de hacer un breve viaje a las costas bretonas. De camino, me decía: "He aquí una buena oportunidad para observar las cosas 'en vivo' y de refrescarme la memoria..." Pero desde que vi la primera ave marina comprendí mi error: por una parte, las gaviotas que veía ahora no tenían sino relaciones confusas con las que estaba en trance de describir en mi libro, y, por otra parte, me era igual. Las únicas gaviotas que me importaban en ese momento eran las que se encontraban en mi cabeza. Venían probablemente también, de una u otra manera, del mundo exterior, y acaso de Bretaña; pero se habían transformado, haciéndose al mismo

tiempo como más reales, *porque* eran ahora imaginarias.» (Cursiva, del autor. Texto en *Pour un nouveau roman,* op. cit., p. 175/6.

Una vez más realismo ingenuo, aun en el área de *res=cosa,* no cabe junto a «literatura», salvo que adoptemos la cautela de tomarlo en términos relativos, de comparación con otros modos de narrar y describir literarios, descontando, en última instancia, la intención del escritor en los resultados absolutos, aunque sin dejar de tenerla en cuenta para ver el grado de la «ilusión realista» que hay en su actitud previa y resultados en la obra.

A cualquiera se le habrá ocurrido que este apartado de realismo nuevo desde las «cosas» mismas, debiera haber empezado por el genial Ramón, acaso el más comprometido en la re-creación de los objetos, desde una comunicación física —su estudio en Madrid, atiborrado de cosas, libros como *El Rastro,* 1914— a la trasmutación por la greguería de lo más vulgar. No es casual que también haya escrito ensayos como «Las cosas y el ello» *(Revista de Occidente,* Madrid, 1934), «Los plumeros», «Los aldabones», «La mariposa», etcétera (pueden verse éstos y otros en *Lo cursi y otros ensayos,* ed. Suramericana, Buenos Aires, 1943). Pero es imposible abarcar, y sería muy peligroso tratar de sintetizar la copiosa obra ramoniana, precisamente desde este ángulo y punto de vista, que habría de tener en cuenta, al mismo tiempo, su concepto y sentido de la palabra como vehículo expresivo de las cosas y su experiencia —la de las cosas por él, claro—. Aunque es un texto tardío, lo propongo, provisional, pero no ligeramente, como una de las claves en su sentido de la realidad: en *El hombre perdido,* prólogo a «las novelas de la nebulosa», dice que quiere «traducir las cosas de la vida al otro lado del mundo», buscando una «realidad que no es surrealidad ni realidad subrreal, sino una realidad lateral..., una cosa que no está ni en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad»,* subraya (ed. Poseidón, Buenos Aires, 1947) (9).

LA «REALIDAD» DESDE LA PRENSA

Al cabo de este excurso por distintas manifestaciones del neorealismo en la narrativa y para llegar a un aspecto en la obra de Francisco Ayala, tan ágil y variada en sus enfoques, vamos a con-

(9) Véase el estudio preliminar de José Carlos Mainer a la edición de *El incongruente,* Barcelona, 1972 (la novela es de 1922, especialmente pp. 16-19. Mainer saca del olvido, muy oportunamente, la novela corta, *La abandonada del Rastro,* de 1929, muestra relevante del cosismo en la prosa de Gómez de la Serna.

siderar la utilización literaria de textos tomados de la prensa, en su condición de algo ya objetivado, cosificado, dentro de unas convenciones de la máxima previsibilidad (el 67 por 100, según Fonagy). Limito mis observaciones al apartado de «sucesos», a lo que Genet calificaba de «un de ces poémes brefs que sont les faits divers» (*Miracle de la Rose, Oeuvres completes II,* Gallimard, París, 1951; página 225) (10).

Hace ya algunos años, nuestro Baroja, al escribir sobre la realidad en la literatura, aducía un caso de cierto congreso de psiquiatría, donde el presidente, sin aviso previo, había hecho que irrumpiera en el salón de conferencias un individuo extravagante, y pidió luego a los participantes que cada uno contase lo que había visto en tal ocasión. Resultado: tantos relatos como relatores. Esta modificación de lo ocurrido realmente, al pasar por la pluma se observa incluso en la narración de lo que se quiere dar como más verídico y ajustado a la realidad factual. Recuerda don Pío en el mismo ensayo cómo «André Gide, que había publicado varios volúmenes recogiendo sucesos contados en las gacetillas de los periódicos, en esa sección que en francés se conoce por «hechos diversos» y que él ha titulado *No juzguéis,* ha comprobado cómo se modificaban, cómo se cambiaba el relato de estos sucesos por los testigos inconscientemente, muchas veces por buscarles una explicación... Todo esto y algo más que se podría añadir hacen que la Historia siga perteneciendo a un arte literario inseguro y fantástico y que probablemente siempre pasará lo mismo. Su objetividad y su certeza son muy poco auténticas» (en «La intuición y el estilo», *Obras completas,* VII, p. 994). Dejando de lado la prosa historial, sin entrar en sus calidades literarias peculiares, vengamos a la narrativa pura. Y es el caso que no estoy muy seguro de qué obras de Gide son las que cita Baroja. Acaso se refiera a los *Souvenirs de la cour d'Assises* (col. «Les documents bleus», NRF, París, 1924, pero sobre experiencias de 1912), ya que Gide no pretendía hacer pasar estos datos y su narración por relatos imaginarios, puede deducirse de que la citada obra vaya en la serie que la editorial enmarca en el grupo de «Divers» (aparte quedan los «Récits», de la misma publicación). El autor nos advierte de que su admiración hacia la función de la justicia la ha hecho fijarse cada

(10) Sobre la presumible previsibilidad de las noticias de prensa, tanto en su forma como en su contenido encuentro una confirmación de algo que ya había uno pensado, y dicho, en Thoreau, a través de Unamuno, en un artículo de 1920, recogido en O. C. (Escelicer, V, p. 1148), donde recoge y hace suya la especie de que la sección de «sucesos» podría ser escrita anticipadamente, con la seguridad de acertar, salvados los nombres de personas y lugares. En la biblioteca que don Miguel legó a la Universidad salmantina, sólo se encuentra la obra del americano, *Walden,* muy anotada por cierto.

vez que visitaba una ciudad en sus viajes en: «le jardin public, le cimetière et la Palais de Justice» (p. 9, *op. cit.).* Recuerda el «Ne jugez point» de Cristo (que le ha servido para otro libro con el mismo título), dice cómo pudo observar durante doce días, «jusqu'á l'angoisse», el desarrollo de otros tantos casos judiciales. En nueve ocasiones formó parte del jurado en vistas de causas por violación, robo, infanticidio, incendio, etc.: *Faits divers,* en suma. En el apéndice, «Réponse à une enquéte», el 25 de octubre de 1913, «Les jurés jugés par eux mêmes», amplía sus comentarios de tales experiencias reales.

En un campo menos especializado en sucesos o noticias de gacetilla, Ramón Gómez de la Serna hizo literatura narrativa de la pura crónica informativa: en «Historia de medio año» *(Cruz y raya,* diciembre 1935). El caso fue, explica en una entradilla, que se había propuesto escribir una obra, *La novela del año,* empezada seis meses antes, pero que, interrumpida, se acogía a la hospitalidad de la revista: «Pensaba —escribe— que la historia verídica, precipitada e inquietante de un año... podría ser una novela de los tiempos actuales, entretenida y sorprendente... Parecerán como inverosímiles y lejanas muchas cosas que acaban de pasar.» Claro que Ramón hace pasar por su pluma y literaturiza esos datos noticiosos. Más tarde intercalará noticias de prensa en «El mundo en que vivimos» *(Revista de Occidente,* 1971).

Otro planteamiento, por seguir un orden cronológico, nos depara una obra de Julio Manegat, periodista y autor de novelas, en su *Historias de los otros* (Planeta, Barcelona, 1967). En la «Noticia de este libro», que da previamente, explica que ha nacido de su doble profesión de periodista y novelador: «Deseaba, en definitiva, escribir una serie de narraciones literarias cuya anécdota fuera absolutamente real [...] y que su certeza estuviera certificada por la noticia periodística aparecida en los diarios.» Luego añade: «He empleado diversas técnicas narrativas, incluso la teatral, para dar vida literaria a esas noticias publicadas un día en un periódico» (pp. 6 y 8, *op. cit.).* En efecto, los sucesos están tratados con deliberada conformación literaria distinta de la habitual en la prensa, sin recordar en nada la que llamaré retórica de «sucesos», sometida casi siempre a frases y composición formulares. Pero se trata no de acontecimientos no vulgares, sino más bien extraordinarios, contrastados en su verdad, pero ya hechos literatura personal, de Manegat.

Ahora bien, creo que ha sido Francisco Ayala, en cuyo homenaje escribo estas páginas, quien ha obtenido resultados más ingeniosos

y originales de la utilización de «sucesos», tomados como objeto fijado en la prosa del diario. Por supuesto, me estoy refiriendo a la sección «Diablo mundo», que figura en *El jardín de las delicias* (Seix Barral, Barcelona, 1971) (11).

La narrativa de Ayala ha cumplido, hasta la fecha, un largo recorrido, nada monótono, quiero decir con renovadas busca y hallazgos, desde los años de la veintena, pasando por excelentes cuentos y ambiciosas novelas, casi todo publicado en el exilio, durante su extrañamiento en América del Norte y del Sur. Y si me he fijado en este minúsculo rincón de su obra de creación, ha sido como pretexto y punto de partida en esta exploración por los campos del «neo-realismo». Las cuatro narraciones nuevas, en la edición de 1971, son: «Escasez de vivienda en el Japón», «Por complacer a su amante, mata a su hijita», «Otra mendiga millonaria» y «Un *quid pro quo* o *who is who*» (12).

Ayala no se ha limitado a tomar la anécdota en la noticia de prensa para luego hacer un relato por su cuenta y de su pluma, ni ha injerido directamente el texto periodístico dentro de su propia prosa. Diría que lo que ha hecho es una parodia muy fina, variando la dosis en diferentes pasajes, de manera que algunos parece como que fueran mero traslado, en tanto que otros apenas si nos dan tal o cual muestra de frases tópicas de la lengua habitualmente usada en la prensa diaria. Creo que estamos ante una ironía de doblefilo, que apunta a dos blancos: por una parte, y en ocasiones, puede entenderse que sólo quiere poner en evidencia la trivialidad de la forma en el lenguaje, por ejemplo: «Actividades culturales. Conferencia notable. Exito resonante obtuvo la conferencia pronunciada ayer en el prestigioso salón de Amigos de las Artes y Tradiciones Patrias por nuestro veterano hombre de ciencia, el ilustre doctor Nocedal Cascales, figura egregia y digna de los más altos galardones, cuya candidatura al Premio Nobel nadie ignora que en ocasiones repetidas fue objeto de rumores persistentes [...].» No he necesitado acudir a subrayados de calificativos tópicos, tan sabidos y resobados. Pruébese a variar nombres de conferenciante, tema, lugar y fecha, lo demás vale y cabe aplicarlo a cualquier ocasión semejante. Pero

(11) «Diablo mundo» es de 1964, y figura ya en la edición de *Obras completas*, México, 1969, con cuatro narraciones menos que las que nos da en *El jardín de las delicias*. La edición, de Aguilar, con las Obras Completas estuvo prohibida en España y con severa negativa a su introducción. Un caso más.

(12) No puedo dar las fechas de cada relato, salvo la fecha común de su primera y segunda publicaciones. Acaso algunos americanismos en varios de los textos nos lleven a su estancia por aquellas tierras: «deceso», «aeronave», «máquina». El autor me resolvería este problema; pero, de momento, me remito a mi lectura.

una parodia irónica sobre algo tan obvio no hubiera sido empresa digna de nuestro autor. Pienso que hay, además y conjuntamente, una segunda implicación en estos textos, sobrepuesta a la forma expresiva, y es la que resulta del contexto y de su temática: se trata de un muestrario en que se pone insinuada y de manifiesto una prueba más de la estupidez humana puesta en acción, de la *bêtisse* flaubertiana. No se olvide que estos escritos se han incluido en este *Jardín de las delicias,* con dos referencias al Bosco, pintor tan estimado en España desde Felipe II, y por tantos escritores del Siglo de Oro: Quevedo, Gracián, de quien no sin algún sentido se toma una cita como exergo del libro: «¡Que llamen a este mundo [...]. Hasta el nombre miente. Llámese inmundo y de todas maneras disparatado.»

A mayor abundamiento deberá tenerse en cuenta el primer escrito, donde el narrador dice que ha utilizado unas memorias inéditas y periódicos de medio siglo atrás, y se pregunta: «¿Por qué se me ocurre ahora a mí sacar a colación este caso, que no tiene mucho de particular, que es un caso más entre tantísimos semejantes? No lo sé bien; no estoy demasiado seguro. Quizá porque, desde hace un tiempo, me dedico a fraguar noticias fingidas que, en el fondo, son demasiado reales, buscando usar la prensa diaria como espejo del mundo en que vivimos y prontuario de una vida cuya futilidad grotesca queda apuntada en la taquigrafía de ese destino desastrado.» Eludo, por evidente, la exégesis del texto en apoyo de mi supuesto de la ironía segunda, antes apuntada. La maestría en el dominio del lenguaje, ya antigua en Ayala, depurada en escritos recientes, se ha permitido este *divertimento,* rizando el rizo de la parodia. Quedan fuera de consideración implicaciones éticas y sociológicas, que son el motivo de fondo en la narrativa de nuestro escritor.

Como justificación de este ensayo sobre el «neo-realismo», confesaré que la prosa de Ayala es la que me ha servido de incitación, desde la que han venido atándose cabos sueltos de lecturas anteriores, algunas remotas, inconexas y hechas sin propósito previo de busca determinada. Ahora se agrupan, me atrevo a esperar que con alguna plausibilidad, bajo la rúbrica del «neo-realismo», propuesta para esta ocasión.

Una vez más apuraré las cautelas en el uso del término «realismo», cuya multivocidad debiera, quizá, haberme disuadido de su empleo. Si, alguien tan informado como Auerbach, concluía su hermoso y tan iluminador libro *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (trad. FCE, México, 1950, de la original, Ber-

na, 1942) con estas palabras: «Me hubiera sido imposible escribir algo así como la historia del realismo europeo [...] por la abundancia del material, lo complejo de los límites», y, ante todo, por no tener clara «la definición del concepto mismo de realismo».

Parece, por otra parte, bastante claro que hay una línea de intensificación en la reproducción de la realidad circundante, por la palabra y en la prosa novelesca, que podemos seguir, simplificando, desde las novelas de Galdós *Fortunata y Jacinta* (1886-87) y *Misericordia* (1897) a la trilogía barojiana de *La lucha por la vida* (1904), hasta llegar a *La colmena,* de Cela (1951): tres novelas cuyo campo de observación y notación está en Madrid, en un Madrid vivido por los tres. Cela está más cerca del magnetófono, y, es curioso, parece haberse esfumado la fase taquigráfica a que apuntaba Ayala.

Finalmente, no se han tenido en cuenta las expectancias del lector, y cómo éstas pueden animar o disuadir a los autores en la dosificación de técnicas realistas o supuestas tales. Los lectores actuales están habituados a otros medios de comunicación que parecen mucho más directos, y lo son, o menos elaborados, más realistas, en una palabra. Supongo que los escritores también han sufrido los efectos de estos nuevos medios informativos.

FRANCISCO YNDURAIN

Rafael Salgado, 7
MADRID

EL MITO DE LA «TRADICION» EN EL CONSTITUCIONALISMO ESPAÑOL

Te recuerdo, mi querido Francisco Ayala, cuando nos conocimos en las aulas de la vieja Facultad de Derecho, en la calle de San Bernardo. Yo, que había terminado mi carrera muy tempranamente, pocas semanas después de aquellos días de entusiasmo en que fue instaurada la República, me había vuelto a incorporar a la Universidad, como ayudante de las asignaturas de Economía Política y Hacienda Pública. Sin embargo, mi propósito era trabajar e investigar en Historia, en una nueva manera de hacer historia, que no acababa, ni remotamente, de tener clara. Me habían impulsado a ello unas palabras de tan eminente maestro como don Ramón Carande. Pero entre las materias de la Facultad de Derecho, tal como se desarrollaban en Madrid, no había lugar para lo que a mí me interesaba, bajo la forma de una disciplina histórica. Sólo me podía ofrecer campo suficientemente amplio la ciencia política (todavía bajo el absurdo nombre tradicional de Derecho Político). Pero, además, yo sabía que en esta disciplina un joven profesor trabajaba en la línea hacia la que me sentía inclinado. Ese profesor se llamaba Francisco Ayala, con su doble imagen de docente en ciencia social y de joven intelectual, colaborador frecuente de la primera *Revista de Occidente,* con una personalidad de brillante ingenio y de inteligencia poderosa y sutil, con un interés grande hacia ese complejo producto humano que llamamos las «letras». Se comprende que me sugestionara la idea de pasarme como ayudante, y así lo hice en 1934, a ese Derecho Político, al que, además, la luz crepuscular de don Adolfo Posada, con su krausismo un tanto ingenuo, pero atestado de bibliografía europea, y la exitosa elocuencia académica de su discípulo don Nicolás Pérez Serrano, de tan noble recuerdo ambos, habían con-

vertido, uno tras otro, en una materia clave de la Facultad. Profesor auxiliar de esa cátedra eras tú (algún tiempo después pasarías a ser catedrático en otra Universidad), y tú, por una nueva manera de enfocar las ciencias sociales, desde la Historia literaria e ideológica a la Teoría política, eras quien podía darme alguna ayuda no en mi «investigación», sino —prefiero decirlo así— en mi «busca». También yo había empezado un par de años antes a colaborar en la *Revista de Occidente*, lo que ampliaba el campo de nuestra coincidencia. En recuerdo de aquellos años de frecuente y siempre animada conversación, he sentido una satisfacción profunda en dirigir este volumen que *Cuadernos Hispanoamericanos* te ofrece como homenaje. Y como yo no seguí cultivando la literatura y no me atrevo a trazar una imagen literaria del Ayala que conocí y traté en la Universidad madrileña, quiero ahora, bajo la conocida fórmula académica de los «estudios ofrecidos a...», incorporar aquí, como colaboración mía a ese homenaje, unas páginas escritas rápidamente sobre algún tema de los que en aquellos años, ya un tanto alejados en muchos aspectos —¡tan próximos, sin embargo, en otros!—, cultivábamos.

Entre el conjunto de consecuencias que en la vida política de los pueblos trae consigo la Revolución francesa —cada vez más generalmente calificada de Revolución europea—, se halla la pretensión de llegar a establecer un tipo de régimen, en la coexistencia de las sociedades, que establezca un claro orden político, lo garantice suficientemente y haga derivar de él una definitiva conquista de los derechos individuales. Tal es el fundamento sobre el que se levanta el sistema de la Constitución y tal es su objetivo, al que en la etapa posterior a la Primera Guerra Mundial hay que añadir la incorporación a esa ordenación jurídico-política de los derechos de carácter social y la introducción de ciertos nuevos mecanismos de garantía.

Al afrontar la primera fase de la historia del constitucionalismo, las poblaciones de la Europa occidental habían salido de la experiencia de la Ilustración dieciochesca conservando un eco de creencias racionalistas. Quiero decir que conservaron como válidas ciertas formulaciones sobre la vida social de tinte racionalista, pero que, paradójicamente, se apoyaban en una base creencial, esto es, en un complejo de creencias procedentes de una esfera extrarracional, fideísta.

Y entre ellas estaba esa de que es posible reducir a una fórmula suprema de carácter legal el régimen de facultades y funcionamiento de las más altas instancias de poder, el juego entre las mismas y la inserción en esa esfera del ciudadano. Esto suponía tanto como partir de que era posible reducir el poder al derecho y el derecho a una fórmula suprema y sistemática, a una norma de normas, a una Constitución. Como de ésta se creía venir a ser una transcripción racional del orden social, de su estructura básica, de su organización y funcionamiento en el plano último, se llegaba a la consecuencia de que, a la larga, tenía que resultar insuperable, porque la razón es el orden mismo de las cosas y, en cuanto tal, invulnerable. La discusión que acabaría por promoverse entre una concepción estrictamente formalista que llamaba Constitución tan sólo a ese último grado de formalización de las relaciones políticas, cualquiera que fuese su contenido, y la que, por el contrario, ponía el acento en los valores cuya validez se afirmaba en el sistema (las libertades, la división de poderes, la participación del pueblo en el gobierno, etc.), había de surgir más tarde. No se pudo plantear en aquel momento inicial porque, en virtud de ese tipo de mentalidad desde el que se contemplaba la cuestión, se estimaba que el núcleo del sistema constitucional estaba en su repertorio de valores, desde luego, pero siendo su fin verse encarnados y protegidos en la realidad, esto no cabía alcanzarlo si no se definían y se declaraban formalmente en el texto breve y sistemático —como el enunciado de las leyes naturales— de una Constitución escrita.

Al cerrarse, con la Revolución francesa, las puertas de una época —la Ilustración del XVIII— y abrirse las de otra —la etapa de la Revolución burguesa—, los hombres con que nos encontramos en esas sociedades europeas pueden llegar a plantearse el tema de la Constitución, tal como en tan resumidos términos lo he presentado, avanzando hacia él por dos caminos diferentes, o mejor, divergentes, aunque arranquen, como tales, de un punto común. En uno y otro caso se hallaba en el origen la creencia en la razón y en que ella funda, de una manera o de otra, el orden político fundamental de los pueblos. Una manera es la de suponer que esa razón se traduce en un sistema de principios, metódicamente, discursivamente alcanzados por el entendimiento, y que tienen una validez universal (la vía cartesiana o newtoniana de llegar hasta ellos, que presentan entre sí sus matices diferentes, podemos dejarla de lado aquí). Otra manera es la de suponer que la razón viene incorporada, a través de un proceso multisecular, en el estado de la realidad que se nos deposita ante nosotros, en cada presente, siguiendo el hilo continuo de la tradición,

En el primer caso, la «razón de las leyes», equivalente a los «principios de la naturaleza», inspira una ordenación, que con el tiempo se llamará democrática, porque siendo la naturaleza aquello en que todos los hombres participan por igual, es lógico que todos contribuyan, en alguna medida, a descifrar sus fórmulas preceptivas, sus leyes para la sociedad. En el segundo caso, a la razón (muchas veces entendida en términos simbólicos, anteriores a la misma escolástica), se la desprende de su vinculación con los individuos, se la afirma, encarnada mistéricamente, de modo anónimo y de remota e indefinible procedencia, en el legado tradicional, y se declara que sólo un individuo excepcional, dotado de carisma, puede captar su mandato. Es obvio que esta posición se corresponde con soluciones autocráticas, que se apoyan siempre en supervivencias mágicas: el príncipe es el gran manipulador de esas fuerzas soterradas que la magia de la naturaleza le otorga. Esto puede decirse hasta con palabras de apariencia cartesiana—como en el ejemplo puro de J. de Bonald— o también de una filosofía de lo razonable —como en Balmes—, aunque las consecuencias difieran en poco (quizá sólo en el grado de benignidad). Pero esta línea autoritaria la vamos a dejar. El resultado a que llevará esta que hemos llamado segunda posición tenía que ser el del modelo extrademocrático de las «Cartas constitucionales», que tanto habría de preferir, en el fondo, ese grupo no-liberal de los doctrinarios como Pacheco o Alcalá Galiano.

Dentro de la otra corriente del constitucionalismo (la del origen del pensamiento liberal y democrático), hay desde luego, básicamente, una apelación a la suprema instancia, apriorística y omnivalente, de la razón, conforme queda dicho. Pero no todo en la historia es tan absoluto. Y junto a esa posición radical y abstracta de un *a priori* constitucional que representaría en Europa y América, la figura de Tomás Paine, no en balde se había propagado el interés por la historia, se habían logrado frutos espléndidos de una primera historiografía moderna, y sirviendo de rescoldo a los preludios del romanticismo cuya germinación se preparaba, habíase desarrollado en los hombres de las últimas generaciones una verdadera conciencia histórica. En tal situación era posible pensar que la razón del hombre, de todos los hombres —aunque ninguno de ellos con más potestad que otro—, tenía que ser escuchada y tomada en cuenta, de alguna manera, en la formulación de la Constitución; cabría decir, siguiendo la línea principal de la mentalidad de la época, que las «verdades constitucionales» eran accesibles a todos. Pero por eso mismo que se convocaba a todos los hombres, había que pensar también en los hombres que fueron, como no menos en los que habían de venir.

Esto último, esto es, la participación de los futuros, se podía pensar en resolverlo fácilmente, mediante la inserción de un procedimiento de reforma constitucional (cuya presencia o ausencia en el texto nos sirve ya para medir el menor o mayor grado de abstracción de los autores de una Constitución determinada, en aquel período). Pero, ¿y para los que habían pasado? Ahí estaba la historia, y, consiguientemente, la necesidad de investigar y componer la Historia constitucional del país. Su herencia había de ser tomada en consideración, según sostendría una línea doctrinal de compromiso, línea que, con la argumentación expuesta, se desarrolla dentro del constitucionalismo, sin hacerle perder su raíz racionalista. Según ella, nunca los hombres del presente habrán de perder su capacidad para criticar, corregir, completar, perfeccionar —o incluso derribar por completo— una construcción heredada del pasado; pero hay que conocer lo que se ha sido, para construir racionalmente lo que se va a hacer. Hay que estudiar críticamente la tradición, aunque sea para acoplar sobre ella, incluso echándola a tierra, el montaje de lo nuevo.

Muchos españoles, ante la crisis histórica, particularmente grave entre nosotros, con que se inicia el constitucionalismo —la guerra antinapoleónica—, siguieron o creyeron seguir esa dirección. Por las especiales circunstancias en que fue vivida la experiencia de la Ilustración, por las limitaciones que ello les creaba, aumentadas por la situación social en que se encontraron —y ésta es una situación que se repite en todos los momentos en que parece va a triunfar un programa reformador—, los españoles que inauguraron la etapa constitucional tomaron o aparentaron tomar una actitud de atención a la tradición. Algunos de los que hablaron de ellos más tarde lo aceptaron así; otros les acusaron de haber falseado ese planteamiento que anunciaran. Lo cierto es que el mito de la tradición se estuvo, de una u otra manera, manejando en nuestra historia constitucional con frecuencia. Sus ecos llegan, inesperadamente, hasta episodios muy tardíos. No sé si la fuerza mítica de la «antigua Constitución» de España ha sido o no invocada, ha sido o no imaginada una vez más hoy, con pretensiones de reconocerle fuerza vinculante por algunos. Difusas referencias al «foralismo», tal vez confundiendo a aquél con la dinámica concepción de la autonomía, pueden hacer pensar que sí. No lo sé; pero para la investigación histórica resulta interesante comprobar las endebles posibilidades, las penosas restricciones con que todo proyecto reformador ha tropezado siempre entre nosotros, tal vez porque haya comenzado, con particular gravedad, en su momento de arranque, utilizando mitos de tal naturaleza. Y el peso de ese mito de la tradición se mantuvo, aunque fuera disminuyendo, hasta podérsele

reconocer en algún momento tardío, incluso todavía en la fase que estimamos más libre de nuestro constitucionalismo.

Lo cierto es que, a mi parecer, ni siquiera en el episodio inicial, ni aun en los prolegómenos del mismo, quienes protagonizaron, por lo menos en parte, la reforma constitucional creyeron de verdad en un mito que, no obstante, contribuyeron tanto a difundir. En las páginas que siguen no pretendo más que dar unos testimonios, curiosos por la línea que marcan, de lo que confesaron acerca del planteamiento de este tema los padres de nuestro constitucionalismo.

El primer escritor que, estando ya acabando el siglo XVIII, concibe entre nosotros el propósito de redactar una Constitución —aunque lo que llegó a redactar no fuera más que un texto literariodoctrinal—, me refiero a León de Arroyal, se muestra influido por lo hecho en Francia, y, a diferencia de quienes intentaron esquematizar formalmente el orden constitucional que, con carácter más o menos flexible, estaría subyacente en nuestra historia, sustentando desde ella nuestra coexistencia política —en este caso, un Juan Pablo Forner, por ejemplo—, Arroyal quiere establecer un texto escrito. Para ello empieza por apelar a las *Partidas,* en las cuales se encuentra, según él, el principio de participación popular en el gobierno, con la necesidad de aprobación por los gobernados de la legislación nacional: «Esta es la primera y más importante Constitución de nuestro reino», declara. Pero, poco después, confiesa: «La nuestra (Constitución), si es que tenemos alguna, es compuesta de retazos toscos, desproporcionados, confusos y contradictorios; nuestro gobierno es vacilante y casual; nuestros tribunales arbitrarios y corrompidos...» Frente a ello, «mi intento es delinear una Constitución monárquica, retrayendo en cuanto sea compatible con los inmutables derechos de la naturaleza, las reglas fundamentales de nuestra antigua y primitiva Constitución y las loables costumbres y establecimientos de nuestros padres». Ahí queda la declaración de superior inmutabilidad a favor de las leyes de la naturaleza, esto es, de la razón, y la posición secundaria y subsidiaria del legado recibido. Y más aún: «En estilo o método seguiré el de la Constitución francesa del año de ochenta y nueve», y llegado el caso, no «repararé tampoco en valerme de lo bueno que encuentre en ella». Está claro que, para Arroyal, lo vinculante está en los derechos naturales y su expresión válida en la revolucionaria «Declaración de derechos del hombre y del ciudadano», que él toma como modelo de toda una Constitución. Así se comprende la frase tan significativa que se le escapa en otra ocasión: La organización fundamental o Constitución de la monarquía española es como una casa

vieja, «sólo se puede enmendar echándola a tierra y reedificándola de nuevo». Sigo creyendo que Arroyal es, probablemente, como hace años sostuve, el más radical de nuestros ilustrados, en sus *Cartas al Conde de Lerena.*

Es significativo el caso de Jovellanos. En su discurso de recepción en la Real Academia de la Historia pide «una historia social que explique el origen, progreso y alteraciones de nuestra Constitución, nuestra jerarquía política y civil, nuestra legislación, nuestras costumbres, nuestras glorias y nuestras miserias». Dejando, en este momento de subrayar el gran interés que tiene esa primera aparición entre nosotros de la expresión «historia social», hemos de reconocer que Jovellanos pide que se conserve «la jerarquía constitucional de la monarquía», lo que tanto es una plena afirmación a favor de ésta como de su necesario carácter constitucional. Ello le lleva —coincidiendo con tantos constituyentes de Cádiz— a escribir a Cabarrús que la Constitución es el principal objetivo de la guerra. Por debajo de reiteradas y someras —en el sentido literal de esta palabra— alusiones a la tradición, se revela en él un anhelo de reforma, y, más allá, un programa de la misma que generalmente se inspira en el modelo inglés. Jovellanos habla, es cierto, de la «antigua y venerable Constitución de España», y son archiconocidas sus respuestas a la pregunta, que en dos ocasiones se hace, acerca de si tenemos o no en España una Constitución. Pero no habla de ella para mantener ni resguardar su espíritu. El sabe que el sistema constitucional de las Cortes medievales no daría nunca un pueblo libre: en él «los señores lo podían todo, el príncipe poco y el pueblo nada». Cierto que previene al lector tanto para evitar «las nuevas y peligrosas teorías como el excesivo apego a nuestras antiguas instituciones». ¿Apego a éstas lo hubo en Jovellanos? Cuando habla de las viejas Cortes emplea los conceptos de representación popular, voluntad general, etc., es decir, los de las nuevas teorías. Cuando en sus *Diarios* critica las Constituciones francesas de 1791 y 1793, lo hace atendiendo a aspectos técnicos en las relaciones poder-representación o poder-libertad. Y cuando, en plena guerra antinapoleónica, se une al coro de cuantos reclaman la reunión de Cortes, si recomienda que acudan los tres estamentos, sin embargo, el órgano, y, en torno a él, el sistema constitucional que perfila, es enteramente nuevo: unas Cortes nuevas, por su convocatoria (con un principio de obligatoriedad); por su composición (representantes de todos los reinos y aun de los países americanos); por su estructura (dos cuerpos, al modo del Parlamento británico); por su potestad (netamente legislativa); por su procedimiento. No quedaba nada, absolutamente nada, del legado tradicional. Y entonces

comprendemos que si hablaba de la existencia de una antigua Constitución era para poder postular el principio de la reforma parcial y ordinaria, típico del sistema flexible inglés. Jovellanos buscaba, no ya una monarquía constitucional, sino una monarquía parlamentaria, con sistema bicameral, bajo una Constitución del tipo que él intuye y que luego, con Bryce, se llamaría flexible. El entusiasmo con que en sus *Diarios* habla de cómo se desenvuelven en el Parlamento británico los discursos de sus grandes personajes corrobora cuál era su sincero pensamiento.

Por esos mismos años escribe sobre el tema un asturiano más joven que los escritores que quedan recogidos, cuya influencia iba a prolongarse desde la crisis de 1808-1814 a la de 1820-1823 e incluso durante algunos años posteriores: Canga Argüelles. En el momento de empezar su tarea de escritor político, Canga es muy radical. En su primer folleto sostiene que las tan recordadas Cortes medievales son un monumento venerable, pero inútil; hay que organizar otras, conforme a un modelo que les proporcione mayor poder e independencia. En general, nuestras antiguas leyes fundamentales son inservibles. Las *Partidas,* a las que tantas veces se recurre, no enuncian los derechos del pueblo —los llama así, no derechos individuales— y en cambio concentran todos los poderes del Estado en una mano. Esta observación pone de manifiesto que también este autor, más de una vez inclinado hacia la historia, busca la adopción del modelo británico, antes de que aparezca en algún escrito suyo de los años veinte la influencia norteamericana. En definitiva, las instituciones tradicionales hay que mirarlas «más bien como monumentos sagrados del celo de nuestros mayores por la libertad que como modelos cuya imitación hayamos de proponernos en la obra de nuestra próxima regeneración» (*Observaciones sobre las Cortes de España y su organización,* 1809). Antillón al comentar esta actitud de Canga asegura que si pudo mantener tal actitud negativa es porque no tuvo en cuenta las Cortes de Aragón, las cuales, a diferencia de las de Castilla, sí alcanzaron a hacer suyo el poder legislativo (*Cuatro verdades útiles a la nación,* 1810).

Este Antillón fue en su tiempo geógrafo notable y gozó de autoridad en la materia. Fue también apasionado escritor político y convirtió en tema principal de sus escritos de este carácter, además del de la Constitución, el de la libertad de pensamiento, poniendo tanto fuego en sus críticas que, en algún momento, estuvo en prisión, en Sevilla, cuando ya estaba allí la Junta Central. También él se fijó en las viejas leyes fundamentales, pero prefirió recoger y comentar algunos papeles de actualidad relativos a la Constitución y a las Cortes. Entre ellos, resume el de Cangas que acabo de mencionar y el de

Foronda, del que me ocuparé a continuación. Geógrafo e historiador, Antillón no puede prescindir de hacer referencia al modelo tradicional, y si no es el primero en defender el mito del admirable sistema de libertad aragonesa, es uno de los que contribuyeron a ponerlo en circulación en las circunstancias de la Guerra de la Independencia. Sin embargo, no dejará de hacer observar: «No queremos persuadir a nuestros compatriotas de que en las antiguas Cortes españolas, y menos en las de Castilla, se diera una verdadera y libre representación nacional. La razón y no los exemplos sacados de viejos pergaminos, debe ser la maestra de los españoles en la grandiosa carrera que ahora emprenden hacia el templo de la libertad.»

Foronda, cuyo nombre acaba de salirnos al paso, procedía del círculo de las Sociedades Económicas de Amigos del País, en especial de la Vascongada, pero llegó a vivir el primer episodio de nuestra historia constitucional, y lo contempló desde otro punto de vista. Es sumamente interesante su pensamiento económico en actitud polémica frente a los fisiócratas que se mantuvieron en la Revolución francesa. Sin embargo, su permanencia como cónsul en Filadelfia y su amistad con alguno de los protagonistas de la Revolución americana, le hizo aproximarse al modelo de ésta. Extrañamente pide que antes de elaborar una Constitución se reúna una Convención, sin duda recordando el ejemplo de la asamblea que con este nombre se reunió en la ciudad americana de su residencia. Y en esta misma publicó un folleto sobre un proyecto constitucional (1809), en el que, dejando francamente de lado el historicismo que impregnó a las Sociedades Económicas, declara atender sólo a los principios de la naturaleza, impresos indeleblemente en el entendimiento humano: esto es lo que hay que afirmar y no apoyarse «sobre débiles pergaminos que pueden ser despedazados por el furor de la superstición o de la tiranía». Se comprende que, desde una actitud así, no se sintiera satisfecho con el proyecto de Constitución que se presentó a discusión en Cádiz y publicara contra él, de vuelta en España, adonde acudió respondiendo a la llamada patriótica, un folleto lleno de críticas (1811). En él, además de rechazar las aparentes concesiones al tradicionalismo constitucional del texto que comenta, se encuentran algunas declaraciones en las que se entroncan el racionalismo dieciochesco con la tendencia de reformismo abstracto que se vio potenciada en el período revolucionario. Por ejemplo, este vasco que se mueve influido por tres factores distintos —escritos de los «filósofos franceses», de pensadores de la Revolución americana y de la Ilustración española— al llegar el momento en que puede pensar en un replanteamiento político de ámbito peninsular, declara: «Yo dividiría la España en 18 secciones cuadra-

das, que se nombraran número 1, número 2, etc... Quitaría los nombres de Vizcaya, Andalucía, etc., como origen de disputas crueles, pueriles y funestas, pues los españoles deben ser todos unos», y desde esa base, echa de menos que se omita decir en el proyecto constitucional «si quedan abolidos todos los privilegios de provincias, ciudades, pues todas son españolas, y así no se debe ninguna tener ventajas que no logre la otra». Esa inspiración de una regularidad racionalista le inspira también la recomendación de que se incluya en el proyecto de Constitución una mención sobre uniformidad de pesos y medidas, para cuyo estudio internacional acudió a París don Gabriel Ciscar, «nuestro Newton español». Este don Valentín de Foronda, en reunión para la concesión de premios celebrada en Vergara por la Sociedad Vascongada, vertía «dulces lágrimas» al escuchar la música de Haydn (según nos confiesa), captado por un ambiente de emoción. Al llegar la crisis de 1808, máximo fundente nacional en todo el espacio español, desde Vasconia a Cataluña —Pierre Vilar lo ha hecho ver respecto a esta última—, a este político radical en que se convertirá Foronda (Franco Venturi lo ha puesto como ejemplo del mayor radicalismo que alcanzan los reformadores españoles respecto a los italianos) lo que se le ocurre es aplicar los criterios opuestos de una geometría política —los ilustrados no olvidaron nunca, sin embargo, el sentimiento particular de la región o provincia (nombres de un valor político ambiguo).

En ese momento en que ha estallado la profunda perturbación de la invasión napoleónica, cuyo embate, antes ya de que suenen las armas, ha desmontado el aparato central de Gobierno, las diferentes partes de la Monarquía recomponen con velocidad incomparable, según hacía observar Pi y Margall, la unión desde la base. Y el coro de voces que se escuchan, estudiado con más amplitud que en ninguna otra ocasión por M. Artola, pudo haber sido un revulsivo suficientemente fuerte para sacar al país de su letargo y llegar a promover toda una transformación de estructuras políticas y sociales. En la ocasión de tan honda crisis, la Junta de Valencia es quizá la primera en pedir la reunión de Cortes nacionales, seguida inmediatamente después de otras Juntas, y acompañada de una densa nube de papeles que se imprimen ya apenas comienza la guerra, algunos en agosto de 1808. Desde folletos anónimos como *Aurora de la felicidad nacional* hasta breves escritos de Julián Negrete *(Política popular)*, Pérez Villamil *(Carta sobre el Consejo de Regencia)*, Antonio Peña *(Voto de un español)*, con los ya citados de Antillón, Foronda, Canga Argüelles, etc., todo este concurso de opiniones, tan dispares, geográfica, social e ideológicamente, viene a coincidir, manejando re-

ferencias más o menos confusas a viejas leyes y viejas asambleas, en la reunión de Cortes, en las que, bajo un nombre tradicional (común al castellano y al catalán), lo que se pide es algo esencialmente, plenamente nuevo: unas Cortes únicas, en las que se junte toda la nación (la significación política moderna de este término había granado apenas veinte años antes), sobre la base de una representación general, proporcionada a la población. En el folleto de Negrete, la radical postura innovadora, imponiéndose al peso de la tradición, está clara: hay que reformar el Gobierno, la Constitución, lo que haga falta, ya que «derechos contrarios al bienestar de las naciones ni son ni deben ser conservados». (Artola, en *Los orígenes de la España contemporánea,* recoge un buen número de estos documentos.)

Ante estas circunstancias, la Comisión, que en el seno de las Cortes, presidida por don Agustín de Argüelles, prepara el proyecto de Constitución, apela a una pretendida fundamentación de sus propuestas en la herencia de la historia peninsular. Al hacerlo así, le mueven, sin duda, varias fuerzas distintas, pero coincidentes en un mismo resultado. En sus mismas palabras descubrimos el afán de librarse de la tacha de «innovadores». Pensemos que, desde más de un siglo antes (cuando empiezan los programas de reformas económicas, administrativas, educativas, etc., que llegarán a propagarse al campo de las reformas políticas y constitucionales), la más amplia opinión inmovilista y rutinaria del país se opone amenazadoramente a ellas —ahí está en sus manos, entre otros instrumentos, la Inquisición—. Aunque muchos batallen por vencer su resistencia y escriban y gobiernen contra la mortal rutina, por ejemplo, un Campomanes, la tacha de «novadores» contra algunos individuos sigue siendo utilizada como anatema terrible por una buena parte de la opinión (como se pudo y se pueda emplear la de «marxista», o, hace unos años, la de «masón», por tantos que quedan por debajo de un mínimo nivel de esa cultura occidental que dicen defender). Que esa postura de estancamiento (o reaccionaria, porque bajo los dos matices se puede presentar) adquiriese una fuerza brutal en la crisis bélica del momento es bien sabido, y se explica que la Comisión no quisiera agravar su irritación en medio de las dificultades de la guerra. Había también otro factor que inspiraba, tal vez, la actitud pro tradición de la Comisión: la idea, procedente de modo inmediato de las «Luces» dieciochescas, según la cual el hombre, cuanto más atrás y más próximo a su origen se halla, conserva mejor sus virtudes y, con ellas, la recomendable pureza de sus instituciones, sofocadas por una costra de abusos y deformaciones que ha ido cayendo encima con el paso del tiempo.

La Comisión plantea su obra como llevada de la pretensión de al-

canzar el estrato de la «Constitución antigua de España», de «nuestra verdadera Constitución». Según ella la favorable pureza de ese modelo ha sido destrozada por el desgobierno, por el «despotismo ministerial». De ahí que, como tantísimas veces se ha repetido, la Comisión quiera presentar su proyecto sobre el apoyo de «las antiguas leyes fundamentales de esta Monarquía»: esas leyes, debidamente repristinadas y completadas, aseguran la «gloria», la «prosperidad» y el «bien de la Nación» (obsérvese que no se hace en esa enunciación trimembre explícita mención de la «libertad», a diferencia del preámbulo de la Constitución americana; respecto a la francesa del 91, ahí estaba, como su primera parte, la «Declaración de derechos» del 89, y creo que esto es un dato de inmadurez y de flojedad de nuestros constituyentes, quizá con alguna excepción, en cualquier caso coincidente con su ingenuo e inoperante radicalismo). «Nada ofrece la Comisión en su proyecto que no se halle consignado del modo más auténtico y solemne en los diferentes cuerpos de la legislación española», afirma el discurso preliminar de la Comisión. Declara que pudo presentar las pruebas, pero, falta de tiempo, se reduce a mencionar el Fuero Juzgo. Luego menciona otra vez éste, el Fuero Municipal de Toledo, una costumbre de Ibiza y, con mucha frecuencia, aparece la alusión global e imprecisa de los Fueros de Aragón y Castilla, tan olvidados que referirse a ellos parece subversivo.

Nos encontramos aquí otra vez con esa referencia que las Cortes harán explícitamente a la «admirable Constitución» de Aragón. Hemos visto lanzado el tópico por el conquense León de Arroyal, recogido por Antillón, y lo vemos ahora asimilado por los constituyentes de Cádiz. Se convertirá en un mito que atraviesa todo nuestro XIX. Olózaga lo aireará en un discurso ante la Academia de la Historia: «En ella se defendía eficazmente la libertad civil y seguridad del ciudadano.» Hay que atender a la historia de aquel país que supo hermanar como ningún otro ha sabido hacerlo, ni siquiera en los tiempos modernos, el poder de sus monarcas, los privilegios de sus nobles y los derechos de sus conciudadanos, ya que interesa tanto a la Nación «todo lo que tiende a consolidar la unidad nacional». (Quiero contar una curiosa anécdota: Debió de ser sobre 1933 cuando don José Ortega y Gasset me dijo en una ocasión: «Mire usted, Maravall; una prueba de que el país habrá despertado por completo y su transformación será honda se tendrá cuando a Aragón se le oiga reclamar su libertad y su parte en el gobierno; la voz de Aragón ha sido siempre decisiva en el coro peninsular.» Había aquí todavía un vestigio de ese factor de aragonesismo.)

A pesar de esas declaraciones del preámbulo, muchos discutie-

ron su autenticidad. En el sector reaccionario, el P. Vélez —que es una de las más cerradas versiones del pensamiento absolutista, apropiado por la Iglesia y sus jerarcas— sostuvo que, muy al contrario, la Constitución del 12 no era más que una copia de la Constitución de la Revolución francesa *(Apologías del Altar y del Trono,* 1818). El pasaje ha sido plagiado por un historiador y eclesiástico de hoy, con la misma imprecisión —lo que en él hace sospechar defectuosa información de la Historia constitucional de dicha Revolución— sin mencionar la fuente.

También Sotelo de Novoa, marqués de Villaverde *(¿Qué era la Constitución?,* Madrid, 1814), expuso una tesis de tipo reaccionario, pero con matices interesantes: la gran mayoría de la nación quiere que «nuestras leyes sean a la española en todo, y no a la francesa», pero para ello hubiera sido necesario que el Congreso nacional «hubiese meditado el espíritu, las circunstancias, el tiempo y los correctivos que cada una de estas instituciones tenía». Según él, no hacía falta marchar tan apresuradamente: al fin y al cabo, se mantenía en pie «la Constitución que España reconoció por más de catorce siglos», y este venerable monumento es lo que las Cortes han arruinado, pretendiendo, en cambio, atenerse estrictamente, según su discurso introductorio, a los auténticos y solemnes cuerpos de la legislación española; y el autor, después de exponer un panorama en el que se conserva la más arcaica organización monárquico-estamental, acaba con esta curiosa recomendación: «Si se cree que es necesario adoptar prontamente una Constitución, en este caso acéptese la inglesa.»

La actitud de los autores de la Constitución de Cádiz levantó un debate que se prosigue a lo largo del siglo XIX, dentro y fuera de España. Es interesante recoger el hilo de la presencia de este problema en nuestro constitucionalismo, que sirve, además, para desvelar lo que hay detrás de él. Ya, al empezar a discutirse el proyecto, el diputado por Sevilla, Gómez Fernández, protestó de que la Comisión no había indicado en cada caso las leyes en que se basaba el texto presentado, según dato que recogió Calvo Marcos en su *Régimen parlamentario de España* (1883). Ya hemos visto la excusa tan ligera con que la Comisión se adelantaba a contestar una objeción como la que entrañaba aquella petición. En un punto concreto, la discusión sobre el principio de la soberanía nacional, el obispo de Calahorra, Borrull, se manifestó decidido adversario del mismo y citó datos históricos en apoyo de su tesis discrepante. A ello, el conde de Toreno contestó que eran superfluos argumentos de ese tipo, «a los cuales será muy fácil rebatir y aun exponer otros...; claramente se ve cuán inútil es citar hechos que nada prueban» *(Discursos parla-*

mentarios, I, 1872). Al exponer esta opinión, se declara identificado con las opiniones de Argüelles, lo que revela cuál era la línea de los dos y de la Comisión. Eran los argumentos racionales los que contaban para ella y muy poco el margen de estimación directa para el insostenible tópico de la enseñanza de la Historia.

Ya hemos visto que Jovellanos, Antillón, Canga, etc., buenos conocedores de la Historia española e impregnados de historicismo, daban, justamente por partir de esa base, todo su valor normativo al discurso racional en el presente. Se ha repetido muchas veces que los diputados de Cádiz, al levantar el papel del legado tradicional, venían a coincidir —tal vez a reflejar— con influencias tempranas de una figura eminente de nuestro pensamiento constitucionalista: el canónigo Martínez Marina. Es éste un gran historiador, probablemente el mayor historiador del Derecho y de las instituciones políticas hasta su época. Condenados algunos pasajes de sus escritos por la Inquisición y perseguido y apartado de sus puestos por la reacción monárquica, Martínez Marina, que escribió en su tiempo obras admirables —aunque hoy no aceptables en muchas de sus conclusiones— sobre nuestra Historia medieval y moderna, dejó hecha también esta declaración: estudia y escribe sobre las instituciones políticas del pasado, nos confiesa, «No porque yo haya pensado jamás que la Nación no tiene otros derechos que los que gozaron nuestros mayores, o que no existen más títulos para asegurar la independencia y libertad nacional que los que se hallan consignados en los viejos y carcomidos pergaminos sepultados en el polvo de los archivos, y mucho menos que la antigua Constitución de Castilla fuese perfecta y adaptable en todas sus partes a la presente situación política, sino por lo mucho que la conducta y gloriosas acciones de nuestros antepasados pueden contribuir a extender y fijar la opinión general, a formar el espíritu público, a excitar los deseos de la nación y encaminarla por las sendas de la felicidad.» Advertía de que su obra era un «remedio preparatorio». Y no otra cosa venía a ser el propósito del «Discurso preliminar» de la Constitución. No dejaba de estar en lo cierto, en alguna manera, un historiador reaccionario, pero exiliado por afrancesamiento, cuando en el año 23 ataca a la obra de los de Cádiz, tal vez a efectos de atraerse el favor del monarca: «Antes de la sanción de la Constitución de Cádiz —escribía M. Sempere— se publicó, por orden de las Cortes, un *Discurso preliminar* en el cual se intentaba probar que todas las leyes de esta Constitución eran muy conformes a las costumbres e instituciones antiguas, citando hechos tergiversados o generalizando prácticas o privilegios que no

han existido más que en alguna ciudad o provincia» *(Histoire des Cortès,* Bordeaux, 1815).

La polémica, tan continuada, y siempre, durante más de un siglo, tan apasionada, sobre el tema, no se puede escindir en dos grupos, según reaccionarios y progresistas —empleando estos dos términos en un sentido amplio—. Voy a recoger la opinión de uno de nuestros escritores políticos y economistas de mayor interés en la primera mitad del XIX, Alvaro Flórez Estrada, uno de los representantes de un radicalismo con tintes igualitarios (creador, según yo vengo proponiendo reconocerlo, de la teoría política de la guerrilla), llamado por algunos presocialista y hasta tenido por otros como uno de los primeros socialistas: de su obra escribía, a su vez, uno de nuestros escritores liberales más interesantes, Joaquín María López, que era «el sueño de un hombre de bien»; sin embargo, en la segunda mitad de ese polémico siglo XIX, hasta su familia, al parecer, trató de borrar su recuerdo. Pues bien, Flórez Estrada, que escribe un principio como éste: «La historia de lo pasado es eternamente la historia de lo futuro», recordará la obra de las Cortes de Cádiz y hará este juicio: «Aunque alterar las leyes es una parte de la facultad de legislar y aunque las leyes que más de trescientos años hicieron respetable y feliz a la nación podrían no convenirle en el día, sin embargo, las Cortes de Cádiz no han hecho otra cosa que restablecer alguna de nuestra antigua Constitución, que en mejores días formaban el paladín de nuestra libertad y cuya mayor parte estaba destruida por el no uso y otras lo habían sido por el fraude y la violencia durante los reinados de Fernando V, Carlos I y Felipe II. Si la ancianidad era lo único que se debía respetar, todas las restablecidas por las Cortes, sin excepción de una sola, tenían más ancianidad en España que las introducidas durante los tres reinados mencionados» *(Constitución para la Nación española).*

Frente a esto, otro escritor de interés, representante del radicalismo burgués, defensor de la prioridad política de la propiedad mobiliaria e industrial sobre la propiedad agraria, del tipo del industrial sobre el del terrateniente —me refiero a Ramón de Salas, que ocupó la primera cátedra de Derecho Político en una Universidad española, la de Salamanca, y en su momento no dejó de ser perseguido por la Inquisición—, nos dio un parecer muy diferente del anterior: «Nuestra asamblea en el preámbulo de la Constitución anunció el proyecto de restablecer las antiguas leyes fundamentales de la Monarquía; pero claro está que esto sólo debía entenderse de las leyes antiguas aplicables a un Gobierno representativo y liberal, porque no podía proponerse restablecer una forma de Gobierno prescrita y olvidada,

sino crear una adaptada a los tiempos y las circunstancias.» En esas sus *Lecciones de Derecho público constitucional* (1821) protesta incluso de que se conservara el nombre de Cortes, propio de un régimen de privilegios, para una asamblea representativa de carácter popular. Por eso no le produce gran satisfacción la referencia del preámbulo de la Constitución del 12 a las antiguas leyes fundamentales de la Monarquía, y entiende que nada hay en aquéllas que ofrezca semejanza con lo que debe ser una asamblea legislativa en un Gobierno representativo.

En las fechas del que fue segundo episodio de la primera fase de la Historia de nuestro constitucionalismo —episodio que se centra en el Trienio Constitucional (1820-1823)— sigue, según vemos, con notable apasionamiento en algún caso, la polémica. Terminada, con la ejecución del general Riego y la segunda restauración del absolutismo fernandino, la experiencia liberal, y acentuada —se puede decir que consolidada— la definitiva fragmentación del grupo constitucionalista en «exaltados» y «moderados», ahora sí que será más fácil acercar las tesis en disputa a uno u otro sector. En el periódico *Ocios de los españoles emigrados,* que publican en Londres Canga Argüelles y los hermanos Joaquín Lorenzo y Jaime Villanueva, aparecen artículos que, como los que llevan por título «Antigua Constitución de España», representan la línea de un liberalismo moderado y tienden a armonizar con las modernas instituciones —muchas veces no bien comprendidas— el legado medieval. Por el contrario, en *El Español Constitucional,* aparte de que un colaborador llamado Acevedo, bien que anónimamente, defienda la forma republicana de gobierno, hay algún otro colaborador, anónimo también, que ironiza sobre el fantasma de nuestra antigua Constitución y sobre el empeño de buscar antecedentes medievales a las instituciones del moderno constitucionalismo; y aún figura un tercero, que deja igualmente su nombre en anonimato, el cual observa que la destrucción de las asambleas medievales por el absolutismo era prueba de la insuficiencia de aquéllas. Sin embargo, un escritor tan ligado a este grupo como Blanco White sostenía que había que prepararse por medio «de un profundo estudio de nuestras antiguas leyes y costumbres», para una futura posibilidad de reforma del Gobierno, puesto que, en su opinión, no hay razón para unir las leyes españolas con el despotismo (V. Lloréns ha escrito sobre estos testimonios un libro excelente: *Liberados y románticos).*

Fue un personaje francés que anduvo unido al paso de Napoleón, primero, y después, al del duque de Angulema, por España, el abate De Pradt, quien, en cierto modo, internacionalizó el tema, alguna vez alabando la actuación de los constitucionalistas españoles y en algún

otro pasaje sosteniendo que las Cortes de Cádiz habían actuado, al formar la Constitución, supeditadas a los antiguos fueros, estableciendo un régimen de autoridad real, propio de tiempos feudales. La obra del abate De Pradt *De la Revolution actuelle en Espagne* se tradujo al alemán y se publicó, probablemente, en abril de 1820. Pues bien, es interesante recordar que su difusión en Prusia fue prohibida por el carácter revolucionario y antimonárquico que se atribuía al movimiento de que se ocupaba. Considerarla imbuida de republicanismo es un juicio, pronunciado con tono desfavorable, que se encuentra en críticos ingleses y alemanes, así como entre algunos españoles o hispanizados —por ejemplo, en el ya citado Sempere o en el defensor conocido del romanticismo, entre nosotros, Nicolás Böhl de Faber—. La reacción alemana, al manifestarse hostil a la Constitución del 12, pretende desenmascarar ese mito de la tradición, bajo el que suponen han querido los autores de aquélla hacerla pasar. En esta línea, Haller hace mención del procedimiento que la Comisión siguió para captar la benevolencia de la opinión, consistente en la aserción de que nada nuevo había en la sustancia y fondo de su proyecto; pero ¿cómo se hacía esto? Por ejemplo, señala Haller en su *Análisis de la Constitución española* (1823), respecto al principio de soberanía nacional, que «para justificar esta aserción no se alega ningún hecho, ningún texto de ley cualquiera, pero a la manera de los filósofos se violenta a la historia de España hasta forzarla a dar en despecho suyo falsos testimonios en favor del jacobinismo».

Probablemente por conocer el libro del abate De Pradt, principal fuente de su información sobre los primeros episodios de la revolución liberal en España, Carlos Marx —que sabe poco de ésta— incorpora no obstante en sus artículos en el *New Daily Tribune*, un comentario sobre la obra de las Cortes en Cádiz y sobre la Constitución: «lejos de ser una copia servil de la Constitución francesa de 1791, fue un producto genuino y original, surgido de la vida intelectual, regenerador de las antiguas tradiciones populares, introductor de las medidas reformistas enérgicamente pedidas por los más célebres autores y estadistas del siglo XVIII y cargada de inevitables concesiones a los prejuicios populares» (esto de los prejuicios hace alusión al mantenimiento del principio de la unidad religiosa). Y Marx se atreve a emitir, para el lejado y apartado lector norteamericano, un preciso juicio: «la verdad es que la Constitución de 1812 es una reproducción de los antiguos fueros, pero leídos a la luz de la Revolución francesa, y adaptados a las necesidades de la sociedad moderna»; conforme a su parecer, por ejemplo, la vigilancia de la autoridad real que se da en la Constitución procede de la que competía a los antiguos

estamentos y que ahora pasa a la representación nacional (pero ¿no cambia con ésto su esencia? ¿no procede de un fundamento de soberanía nacional, cuya declaración también figura en el texto?); según él, otro ejemplo es el de la Cámara única que tampoco procede de copia de la Constitución francesa de 1791, sino de la tradición castellana que excluía a nobles y clero (pero ¿no es otra la razón de esa Cámara única que no excluye a los estamentos, sino que los suprime a todos, para no dejar sino al «pueblo», del cual no quedan fuera, en cambio, los individuos de los sectores estamentales? *Pueblo,* en la Constitución del 12, no es sino la base de la población, concebida según una uniformidad democrática, la que se toma en cuenta para organizar la representación política de la nación).

Aunque la cuestión se eclipsa, como ajena a las preocupaciones de un movimiento constitucional más próximo, sin embargo, no se extingue, y de cuando en cuando reaparece en tratadistas españoles de Derecho Constitucional, en historiadores que se ocupan de la España contemporánea y hasta a veces se pueden detectar ecos en políticos de períodos recientes, en forma un tanto inesperada. Entre los doctrinarios, tanto si se trata de políticos que dan cursos de Derecho Público —como Pacheco o Alcalá Galiano— como si se trata de profesores universitarios que explican la materia —como J. Miguel de los Ríos o Agustín de la Cuadra (muy superiores técnicamente, los de los primeros a los de los segundos)— los intereses cuya «constitucionalización» buscan y las fórmulas que proponen, no son propiamente democráticas, sino transaccionistas, y ya, en consecuencia, el suyo no puede coincidir con el planteamiento gaditano. Por otra parte, los reaccionarios —siguiendo la clasificación que acabo de hacer, también aquí aplicable—, como en el caso de Donoso, o en el de Ferrán, han llegado a ignorar a tal punto la Historia de España, que no cabe ni buscar un lejano recuerdo de la cuestión.

Sin embargo, en un conservador puede encontrarse. Por ejemplo, en Rico y Amat: menciona el esfuerzo de Argüelles en su «Discurso» por hacer ver que la Constitución que se presentaba no era más que «una recopilación de las antiguas leyes de la monarquía española» (no era tanto lo que decía Argüelles); lejos de esto, no se trataba de una versión mejorada y ordenada de la «constitución gótico-castellana», dice Rico, sino de «un extracto de los principios filosófico-políticos proclamados en el siglo anterior por la escuela enciclopedista», una copia fiel de la Constitución francesa del 91; el autor sostiene que Argüelles y los reformadores se dieron cuenta muy bien de que era preciso «disfrazar» su obra, era preciso «sorprender, fascinar, aturdir a la nación para reformarla» *(Historia política y parlamentaria de Es-*

paña, 1860). En una línea muy diferente, un liberal, Rafael María de Labra, que quiere salir al paso de los errores que vierten los propagandistas antiliberales, se dedica a dar dos cursos en el Fomento de las Artes sobre la Constitución del 12 —lo que nos revela que perdura como materia polémica— y en ellas la considera como «una manifestación del grandioso movimiento renovador con que se inaugura la Edad Contemporánea... preparada por los filósofos y economistas de la segunda mitad del siglo XVIII». Esto es lo que cuenta para él, hasta el punto de que cuando lee las líneas del «Discurso preliminar» que han motivado estas notas, ni siquiera les presta atención y sigue adelante sin comentarlas.

Quiero referirme a uno de los últimos participantes en el debate, el que fue nuestro maestro en lejanos años de estudiantes en la vieja Facultad de Derecho de la madrileña calle de San Bernardo. Posada, uno de los últimos representantes de la escuela gineriana, escribió un *Tratado de Derecho Político* que superó todo lo anterior en forma que resultaba asombrosa y que contribuyó como ninguna a elevar la enseñanza de la materia en la Universidad española. Desde su línea doctrinal a que he aludido, Posada estima que para penetrar en el espíritu de la Constitución del 12 hay que observar su relación con la tradición política y con las nuevas ideas: los legisladores de Cádiz no querían romper con la tradición nacional que consideraban más genuina; por el contrario «intentan expresamente restaurar las instituciones fundamentales del país, a saber: la Monarquía templada y las Cortes, con el principio de la soberanía nacional» —alude a fuentes historiográficas y legislativas en apoyo de lo anterior—. ¿Lograron realizar ese intento en el articulado de la Constitución?, se pregunta su comentarista. Después de citar ampliamente pasajes del «Discurso», acaba salvando «la sinceridad del propósito restaurador» que lo anima, si bien juzga que la Constitución es obra revolucionaria, abstracta, apriorista, en la línea del pensamiento constitucionalista francés, como del mismo «Discurso», en otros pasajes, se desprende.

Los que han escrito después —Sánchez Agesta, Sevilla, Artola, etcétera— han insistido en el elemento tradicional. Raymond Carr expone un juicio un tanto ambiguo: «La corriente ideológica más fuerte en las Cortes acaso fuera el constitucionalismo histórico asociado a las obras de Martínez Marina», dice Carr y opina que se habló más de las instituciones y leyes medievales que de derechos del hombre; pero añade más —y me pregunto si ésto casa bien con lo anterior—; «Sus ficciones históricas se vinieron abajo en el debate», Calatrava y Argüelles contestaron con desenfado a los que pedían que se citaran los textos tradicionales inspiradores; ninguna ley an-

tigua está sobre la soberanía de la nación, afirmó Argüelles (ya hemos visto antes que Toreno les siguió en esa misma línea); en resumen, el respeto por los precedentes medievales fue un artificio táctico, un tinte protector para hacer que la constitución fuera respetable a los ojos de la España conservadora.

Creo que las últimas líneas precedentes señalan el alcance de la cuestión, en un aspecto. Se trataba de hacer pasar la obra, limando sus puntos novedosos o compensándolos, más o menos aparentemente.

Más, ¿se trataba sólo de ellos? Creo también que responde esa actitud a la que ya Carlos Marx señaló en toda clase ascendente, que procura legitimar sus reformas como una vuelta a un pasado más auténtico.

Y aún habría que añadir un último aspecto. En medio de sus influencias dieciochescas, los autores de la Constitución de Cádiz reflejaron en ella y, claro está, mucho más explícitamente en el «Discurso preliminar», los ecos de un pensamiento herderiano. El pre-romántico Herder es, en mi opinión, uno de los responsables de ese propósito de entroncar el presente reformado con la línea de la auténtica tradición de un pueblo. Esta resonancia de un planteamiento herderiano, como en todas partes, empezaría aquí en el campo liberal —todavía Olózaga lo anticipa en las discusiones sobre la Constitución del 37— pero pasaría a encontrarse, ya desde el segundo cuarto aproximadamente del siglo XIX, en el campo conservador, y aún, en el reaccionario.

A ello se correspondería el intento de Martínez de la Rosa de teñir de viejo estamentatismo medieval —como haría por su parte el alemán Genz— su sistema del Estatuto Real. Y también los fracasados proyectos constitucionales de Bravo Murillo, restableciendo incluso el régimen de mayorazgos y su proyecto de Senado estamental.

Me parece interesante recordar que, en nuestra II República, cuando se desarrolla tan públicamente el debate sobre el proyecto constitucional, al tratar del punto de la unidad o dualidad de Cámaras, Indalecio Prieto, que, desde la minoría socialista sostuvo la solución bicameral, se expresó en estos términos: «yo, oyendo la enumeración de ejemplos del extranjero, invocaba íntimamente la necesidad de una mayor originalidad y la conveniencia de huir del plagio, de la copia servil, y de replegarnos dentro de nuestro propio recinto para buscar, a través de nuestra tradición, el fundamento de aquello que queremos estructurar ahora» («Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados», 27 de octubre de 1931). También merece la pena traer aquí este otro dato: en la sesión del día siguiente al de discutirse el título del Proyecto

Constitucional que trataba de las Cortes, el presidente de la Comisión, profesor Jiménez de Asúa, también diputado de la minoría socialista, hizo constar que se había acordado cambiar el nombre de un órgano delegado del Congreso que se introducía en el sistema, llamándolo en lugar de «Comisión permanente» con el nombre clásico en España de «Diputación permanente de Cortes». El primer comentarista de esta nueva Constitución, apenas promulgada, Pérez Serrano, escribiría sobre este punto: «se ha revivido con sustancia modernísima algún venerable organismo tradicional». Para completar estas notas diré que al anunciarse la presentación de un proyecto de ley de rango constitucional, sobre la Reforma Agraria, Sánchez Albornoz, sosteniendo que esa reforma era una constante siempre actuante en nuestra Historia, escribió: «España va, por tanto, a continuar su tradición» *(La Reforma agraria ante la Historia).*

Creo que en esto el constitucionalismo español no difiere del europeo más que en la mayor duración del mito, aunque cada vez manifestado en forma más pálida e indefinida. Ha sostenido H. Arendt que todas las grandes revoluciones modernas, en especial la americana y la francesa, ofrecen también, en fuerte medida, ese factor ideológico, y presentan en consecuencia una pretensión restauradora de un tiempo pasado mejor. La propia profesora Arendt recordaba que el gran revolucionario americano Tomas Payne proponía llamar «contrarrevolución» a la revolución, en cuanto se trataba de superar un desorden opresor introducido en el presente. Los revolucionarios españoles no utilizaron el mito estudiado aquí más que como un recurso táctico, y creo que responde a una falsa interpretación histórica referirlo a una estructura social insana, sin negar por ello que ésta subsistiera en tantos otros aspectos.

JOSE ANTONIO MARAVALL

Universidad Complutense
MADRID

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES HISPANICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS (1975)

Hace ya nueve años que esta bibliografía de publicaciones hispánicas en los Estados Unidos aparece en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (1), y con ello ya va siendo posible tener una perspectiva de la labor realizada en esta dirección. Asimismo, en la pequeña introducción que siempre la precede se ha tratado de presentar, cuando esto ha sido posible, un esquemático y brevísimo panorama de la enseñanza del español y de sus altibajos durante los últimos años en Norteamérica.

Las publicaciones hispánicas que contiene el presente trabajo bibliográfico para 1975 no han cambiado sustancialmente ni en número ni en características de las ya publicadas con anterioridad. Tanto en literatura y en otras materias como en historia, economía y ciencias sociales los libros y artículos han seguido apareciendo paulatinamente de manera que han llegado a constituir otro buen exponente de estas actividades. También, como en casos anteriores, sobresale la dedicación que se observa sobre algunas naciones de América del Sur.

Respecto a la enseñanza del español, el panorama ha continuado la misma tónica que ha tenido durante los últimos siete lustros. El requisito del estudio de lenguas extranjeras no ha vuelto a restaurarse en aquellos centros donde se suprimió, lo que hace que en los que todavía lo conservan los departamentos de lenguas crezcan rápidamente, y en aquellos que lo perdieron, que los estudios de idiomas permanezcan en una situación estática, y en algunos lugares, a extinguir.

Se notan, sin embargo, algunos lejanos signos esperanzadores, como es el interés que parece despertarse por el aprendizaje de idiomas, es decir, por aprenderlos a nivel no graduado y de manera práctica. Desgraciadamente, no puede decirse lo mismo de los estudios de literatura.

Frente a esta situación, quizá por las razones expuestas, existe una alarmante escasez de empleos, lo que a su vez redunda en un menor número de estudiantes de licenciatura y doctorado. Otra incidencia que aparece en el estudio de idiomas extranjeros en los Estados Unidos es la disminución de la matrícula en las universidades, debido al menor número de personas en edad de realizar estos estudios, consecuencia al mismo tiempo del fin del aluvión de nacimientos que se produjeron al terminar la última contienda mundial. Esta disminución

(1) Este trabajo se publicó por primera vez en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* en el número 217 de diciembre de 1968.

que se anunciaba empezaría a producirse a partir de 1980, con sorpresa, ha surgido ya cuando preliminares estadísticas anuncian un uno por ciento menos de estudiantes universitarios en todo el país.

El futuro es incierto de predecir. El mundo académico se muestra inquieto sin poder explicarse cómo de la exuberancia y empuje de los estudios universitarios en los años sesenta se ha pasado al reajuste problemático de los años setenta.

ARTICULOS

Books Abroad. Norman (Oklahoma). Volumen 49. Núm. 2: Z. Nelly Martínez: «José Donoso: A Short Study of His Works».

Núm. 3: Rolando Hinojosa: «Mexican-American Literature: Toward and Identification»; Charles M. Tatum: «Contemporary Chicano Prose Fiction: Its Ties to Mexican Literature: Fiesta of the Living»; Frank Pino, Jr.: «The Outsider and *El otro* in Tomás ... *y no se lo tragó la tierra*».

Comparative Literature Studies. Volumen 27. Núm. 3: Sara Castro-Klaren: «Cortázar, Surrealism, and *Pataphysics*».

Duquesne Hispanic Review. Pittsburgh (Pennsylvania). Volumen 11. Número 1: Robert M. Scari: «La sátira y otros efectos humorísticos en *En Insolación»;* David M. Gitlitz: «Cervantes y *El valor del hombre»;* Sergio Durate: «Elementos dramáticos en cinco *Milagros de Nuestra Señora de Berceo*».

Núms. 2-3: Sandro Sticca: «Existential anguish in the poetry of Reyes Carbonell»; Donald Allen Randolph: «La destrucción material en los primeros Lazarillos».

Hispania. Wichita (Kansas). Volumen 58. Núm. 1: Zenia Sacks Da Silva: «La Hispanidad en los Estados Unidos»; John E. Keller: «A Re-Examination of Don Juan Manuel's Narrative Techniques: *La mujer brava»;* Edward F. Stanton: «García Lorca and the Guitar»; John A. Hutchins: «Use and Frequency of Occurrance of Verb Forms in Spoken Brazilian Portuguese»; Gordon Brotherston: «The Presence of Mayan Literature in *Hombres de maíz»* and other works by Miguel Angel Asturias.

Núm. 2: Albert de la Fuente: «La estructura interna de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal»; William D. Truesdell: «Parmeno's Triple Temptation: *Celestina,* Act I»; Anthony G. Lozano: «In Defense of Two Subjunctives»; Solomon Lipp: «The Anti-Castro Novel»; Claude L. Hulet: «Dissertations in the Hispanic Languages and Literatures».

Núm. 3: James W. Ney: «Toward a Sunthetization of Teaching Methodologies for Second Languages»; E. Michael Gerli: *«Ars Praedicandi* and the Structure of *Arcipreste de Talavera,* Part I»; Kessel Schwartz: «The Theme of Suicide in Representative Spanish American Novels»; Rozanne B. Marcus: «Contemporary Life and Manners in the Novels of Juan Valera»; Richard L. Jackson: «Black Phobia and the White Aesthetic in Spanish American Literature».

Núm. 4: John Pawlowski: «Periquillo and Catrin: Comparison and Contrast»; Mary Loud: «Pride and Prejudice: Some Thoughts on Lope de Vega's *El villano en su rincón»;* Margaret Heisel: «Imagery and Structure in Rafael Alberti's *Sobre Los Angeles»;* Robert Roland Anderson: «The Doctrine of Quietism in *El Hermano Asno»;* Erminio G. Neglia: «La escenificación del fluir psíquico en el teatro hispanoamericano».

Hispanic Review. Filadelfia (Pennsylvania). Volumen 43. Núm. 1: Ricardo Gullón: «Recapitulación de *El Jarama»;* Gonzalo Sobejano: «El *Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes»; John E. Keller: «An Unknown Castilian Lyric Poem: The Alfonsine Translation of 'Cantiga X' of the *Cantigas de Santa María»;* David W. Foster: «Toward an Analysis of Poetic Structure in García Lorca».

Núm. 2: René Andioa: *La Raquel* de Huerta y la censura»; Edwin B. Williams: «A New Use of the Written Accent in Spanish»; Juan Carlos Temprano: «Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina»; Lilla Hernández-Chung: «Race Relations in *Peninsular* Prose Fiction of the Philippines»; Harold G. Jones: «The Epitah of Fernán Gudiel: An Anomaly of Thirteenth-century Castilian Metrics»; Steven D. Kirby: «Berceo's descanto»; Carroll B. Johnson: «A Second Look at Dulcinea's Ass: *Don Quijote*, 11.10...» Doris L. Meyer: «Quevedo and Diego López: A Curious Case of Prologue Duplication».

Núm. 3: A. D. Deyermond: «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature»; René de Costa: «Del modernismo a la vanguardia: El creacionismo pre-polémico»; Thomas Austin O'Connor: «Is the Spanish Comedia a metatheater?»; Arnold G. Reichenberger: «A Postscript to Professor Thomas Austin O'Connor article on the *Comedia»;* Michael Magnotta: «Per Abat y la tradición oral o escrita en el *Poema del Cid:* Un ensayo histórico-crítico»; Evelio Echevarría: «El esperpento y el teatro de marionetas italiano».

Núm. 4: James T. Monroe: «Formulaic Diction and the Common Origins of Romance Lyric»; Dana A. Nelson: «A Re-examination of Synonymy in Berceo and the Alexandre»; Lee Ann Grace: «Multiple Symbolism in the *Libro de Buen Amor»;* Gethin Hughes: *«Versos Bimembres* and Parallelism in the Poetry of Francisco de la Torre»; Gemma Roberts: El autoengaño en *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo».

Hispanófila. Chapel Hill (North Carolina). Volumen 55. Núm. 1: Pelayo H. Fernández: «Ramón Pérez de Ayala: Bibliografía crítica»; Margaret P. Stanley: «¿Quién es el verdadero enemigo del Cid?»; Julián Palley: «La estructura onírica de *El enamorado y la muerte»;* Henry Mendeloff: «The Pejorative Epithet in *Don Quijote»;* Nina M. Scott: «Unamuno and Painting»; C. G. Bellver: «El infierno de ángeles de Rafael Alberti»; Hernán Vidal: «Los invasores: Egon Wolff y la responsabilidad social del artista católico».

Latin American Research Review. Austin (Texas). Volumen 9. Núm. 1: Charles W. Bergquist: «Recent United States Studies in Latin American History»; Charles A. Russell, James A. Miller and Robert E. Hildner: «The Urban Guerrilla in Latin America: The Select Bibliography»; Richard C. Bankin: «The Expanding Institutional Concerns of the Latin American Military Establishments»; Jack W. Hopkins: «Contemporary Research on Public Administration and Bureaucracies in Latin America»; Margaret Todaro Williams: «Social Psychology and Latin American».

Núm. 2: Michael E. Conroy: «Recent Research in Economic Demography Related to Latin America»; Enrique A. Baloyra: «Oil Policies and Budgets in Venezuela»; William Paul McGreevey: «Recent Materials and Opportunities for Quantitative Research in Latin American History: 19th & 29th centuries»; James E. Hogan: «Antônio Fransico Lisboa: An Annotated Bibliography».

Núm. 3: R. J. Bromley and Richard Symanski: «Marketplace Trade in Latin America»; Haim Avni and Yoram Shapira: «Teaching and Research on Latin American in Israel»; Charles A. Russell, James F. Schenkel and James A. Miller: «Urban Guerrillas in Argentina: A Select Bibliography».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen 12. Núm. 1: David S. Zubatsky: «An Index to Galician & Portuguese Linguistic Studies in Festschriften»; Fredrick C. H. Gracia: «Richard Francis Burton and Basilio de Gama: «The Translator and the Poet»; Luis Henrique Dias Tavares: «A Independeñcia como Decisão da Unidade do Brasil»; Pamela Bacarisse: «Sa-Carneiro and the Conte Fantastique»; Eugene W. Ridings: «Elite Conflict and Cooperation in the Brazilian Empire: The Case of Bahia's Businessman and Planters»; Augusto Hacthown: «La doble figuración de la realidad: Revelaciones textuales en *A realiquia»;* John J. Harrigan: «Geography and Planning in Brazilian Urban and Regional Development».

Núm. 2: Thomas E. Skidmore: «Eduardo Prado: A Conservative Nationalist Critic of the Early Brazilian Republic, 1889-1901»; David T. Haberly: «Eugênia Câmara: The Life and Verse of an Actress»; Frederic Amory: «Euclydes Da Cunha As Poet»; Margarida L. Losa: «Fernando Pessoa, the Saudosita»; Alberto I. Bagby, Jr.: «Machado Grame MacNicoll: O Mulato and Marannâo: The Socio - Historical Context»; John M. Tolman: «Castro Alues, pueta amoroso»; Jeremy E. Pollock-Chagas: «Rosalina and Amelia: A Structural Approach to Narravive».

Modern International Drama. Volumen 8. Núm. 1: Hans Ehrmann: «Neruda's only Play»; Jesús Camps García: «The Marriage of drama and censorship»; Josep Benet i Jornet: «The Ship».

Modern Language Notes. Volumen 80. Núm. 2. George Shipley: «¿Cuál dolor puede ser tal...?»; Emilie Bergman: «Art Inscribed: El Greev's Epitaph as Ekphrasis in Góngora and Paravicino»; Patricia de la Fuente: «The Hermit as Baroque Conceit; Adrián de Prado's *San Jerónimo»;* Peter B. Goldman: «Toward a Sociology of the Modern Spanish Novel: The Early Years»; Lucill V. Braun: «Ver que me ves & Eyes and Look in Unamuno's Works»; Nancy A. Newton: «Structures of Cognition: Antonio Machado and the Via Negativa»; C. G. Bellver: «Juan José Domenchina, Poet of Exile»; Suzanne J. Levine: «Writing as Translation: Three Trapped Tigers and a Cobra».

PMLA. Volumen 90. Núm. 3: Howard Mancing: «The Deceptiveness of Lazarillo de Tormes».

Revista de Estudios Hispánicos. Volumen 9. Núm. 1: Robert Kirsner: «La suspensión de mitos en algunas obras representativas de la nueva novela hispanoamericana»; Wilma Newberry: «The baptist betrayed: Juan Goytisolo's *La resaca* and *Fin de fiesta»;* J. Vidal Solanas: «Estructura y temática en *La sirena negra»;* Minako Nonoyama: «La función de los símbolos en *Peleas et Melisande,* de Maeterlinck; *Bodas de sangre,* de Lorca, y *Riders to the sea,* de Synge»; Curtis Millner: «Structural consistency and artistic economy in *El árbol de la ciencia»;* Harley D. Oberhelmar: «José Donoso and the *Nueva narrativa»;* Ken Holsten: «Three Characters and a Theme in Cortázar»; Arturo Jiménez Vera: «Humor y moralidad en el teatro de Joaquín Calvo Sotelo».

Núm. 2: Myron I. Lichtblau: «La ironía en *Mejor que el vino,* de Manuel Rojas»; Miguel Garci-Gómez: «*Mio Cid:* Arte del exordio y revisión de *¡Si oviesse buen señor!»;* H. Ernest Lewald: «Life and Death Arquectypes in Fry's *A Phoenix too frequent* and García Lorca's *House of Bernarda Alba»;* Thomas R. Franz: «Unamuno and Díaz Rodríguez's *Sangre patricia:* The case for a mutual influence»; Thomas P. Feeny: *El hombre de acción* as Hero in Pérez de Ayala's *Bajo el signo de Artemisa»;* Ida Molina: «Dreamers and Power: Buero Vallejo's *Un soñador para un pueblo* and Ibsen's *An enemy of the People»;* Fred Abrams: «Pío Baroja and Silvestre Paradox: An onomastic tour de force»; David K. Herzberger: «A note on the authencity of the character: Tío Maravillas in Lauro Olmo's *La camisa»;* Thomas A. Seward: «Scribal Inaccuracy of Linguistic Reality in Documents from Sanabria»; Richard Bjornson: «Social Conformity and Justice in *Marcos de Obregón»;* Djelal Kadir: «Inquisición Leopoldo Lugones: Cuentista fatal».

Núm. 3: José Ortega: «Don Fermín de Pas: *Un estudio de superbia et concupiscentia catholicis»;* Kathleen M. Glenn: «The narrator's changing perspective in Azorín's *Tomás Rueda»;* Augusto Hacthoun: «Estado de los estudios sobre el género chico»; R. W. Fiddian: «Urban man and the pastoral illusion: An interpretation of Ignacio Aldecoa's *Parte de una historia»;* Carolyn F. Smith: «Religious Symbolism and the unconscious psyche in the *Four Waters* of Sta. Teresa»; José Luis Coy: «Las *Flores de los Morales sobre Job,* de Pero López de Ayala, y las notas de los MSS. 10136-38 de la Biblioteca Nacional de Madrid»; Lynette Hubbard Seator: «The antisocial humanism of Cela and Hemingway»; Alfonso González: «Lengua-

je y protesta en *Oficio de tinieblas»;* Franklin M. Wattman: «Tagmemic analysis and unity of authorship in the CMC».

Revista Hispánica Moderna. Volumen 38. Núms. 1-2: Bruce W. Wardropper: On the Supposed Repetitiousness of the configas d'amigo»; Vicente Cantarino: «La cortesía dudosa de don Juan Ruiz»; Michael P. Predmore: «The Nostalgia for Paradise and the Dilema of Solipism in the Eearly Poetry of Antonio Machado»; Alfred J. MacAdam: «Et in Arcadia ego: Borges' Elegiac Poetry».

Núm. 3: Kul-Ludwig Selig: «The Ricote Episode in Don Quixote: Observations on Literary Refractions»; Ruth Lee Kennedy: «Addenda to *The Close Friendship* of Gabriel Téllez and Pérez de Montalván: Its Possible Significance for the "Segunda parte" of Tirso»; Robert M. Scarl: «Modalidades de la ironía en *Insolación»;* Robert C. Spries: «El papel del lector implícito en la novela española de posguerra»; John M. Bennett: «Estructuras antitéticas en *Galope muerto,* de Pablo Neruda»; Marta Gallo: «El futuro perfecto de Macondo».

Revista Iberoamericana. Volumen 41. Núm. 90: Saul Yurkiewich: «Nueva refutación del cosmos»; Randolph D. Pope: «La apertura al futuro: Una categoría para el análisis de la novela hispanoamericana contemporánea»; Alicia Borinsky: «Costración y lujos: La escritura de Manuel Puig»; Margery A. Safir: «Mitología: Otro nivel de metalenguaje en *Boquitas pintadas»;* Jaime Concha: «D'Halmer antes de Juana Lucero»; Alfredo A. Roggiano: «Proposiciones para una revisión del Romanticismo argentino».

Núm. 91: Juan Goytisolo: «Sobre *Conjunciones y disyunciones»;* Keith A. McDuffie: «Todos los Ismos el Ismo: Vallejo, rumbo a la utopía socialista»; Seymour Menton: «Respirando el verano. Fuente colombiana de *Cien años de soledad»;* Lanin A. Gyurko: «La fantasía, como emancipación y como tiranía en tres cuentos de Cortázar»; Bernard Fougues: «El espacio órfico de la novela en *La muerte de Artemio Cruz».*

Núms. 92-93: Modesto G. Sánchez: «El fondo histórico de *El Aciso»;* Eduardo G. González: «Viaje a la Semilla»; Klaus Muller-Bergh: «Sentido y color de concierto barroco»; Severo Sarduy: «Página sobre Lezama»; Roberto González: «Echevarría, apetitos de Góngora y Lezama»; José Juan Arrom: «Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima»; Guillermo Sucre: «Lezama Lima: El Logos de la imaginación»; Julio Ortega: «La biblioteca de José Cemí»; Emir Rodríguez Monegal: «Paradiso: Una si'ogística del sobresalto»; Enrico María Santi: «Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente»; Alfred MacAdam: «*Tres tristes tigres:* El vasto fragmento»; Suzanne Jill Levine: «La escritura como traducción: *Tres tristes tigres y una cobra»;* Justo C. Ulloa y Leonor A. de Ulloa: «Proyecciones y ramificaciones del deseo en *Junto al río de cenizas de rosa»;* Emir Rodríguez Monegal: «Literatura: Cine: Revolución»; Eduardo G. González: «Ultimos lances de Fray Servando»; Alicia Borinsky: «Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando»; John Deredita: «Vanguardia, ideología, mito»; Alexander Coleman: «Martí y Martínez Estrada»; Emir Rodríguez Monegal: «La nueva novela vista desde Cuba».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen 16. Núm. 1: Pilar Liria: «Libro de Buen Amor»; Wilder P. Scott: «French Literature and the Theater of Rodolfo Usigli»; Evelio Echevarría: «Función de los cuentos de Don Segundo Sombra»; Jon Vincent Blake: «Aspectos de la conquista intelectual de América en la obra de Cristóbal Colón».

Núm. 2: Robin William Fiddian: «Azorín and Guyan»; Charles A. MacBride: «The Metropolis and García Lorca's Tragic view of Woman»; David Quinn: «Rivas' Unexp'ained Localization of Don Alvaro in the Eighteenth Century»; Phyllis Zatlin Boring: «A Temporal Perspective on the Generation of 1898»; R. Merritt Cox: «Juan Meléndez Va'dés: A Visionary Rebel»; Henry W. Sullivan: «Lord Macaulay and Calderón»; John J. Reynolds: «Como un padre: A Note on *El condenado por*

desconfiado»; Colbert Nepaulsingh: «Talavera's Prologue»; Stephen Clinton: «Form & Meaning in Juan Ru'fo's Talpa»; Ellen Singer: «Atmosphere in *La compuerta número 12»;* Mark Cramer: «José Juan Tablada and the Haiku Tradition»; John Vincent Blake: «Fernández de Oviedo ante López de Gómara».

Núm. 3: Fred Clark: «Society and the Alienated Man in Two Plays of Alfredo Dias Gomes»; Tai Whan Kim: «On the Present Statues of Portuguese Loanwords in Japanese»; John S. Miletich: «Biblical Allusions in Mallea's *Fiesta en noviembre»;* Charles E. Perry: «Comedy and Common Sense in Alarcon's *El semejante a sí mismo»;* Manuel de Costa Fontes: «Love as an Equalizer in *La española inglesa»;* Stanislau Zimic: «El fi tro amoroso en *El Licenciado Vidriera»;* Henry Mendeloff: «The Maritornes Episode: 'Cervantine Bedroom Force'»; Kessel Schwartz: «The Didactic Theatre of César Rengifo»; John Vincent Blake: «Hernán Cortés y la conquista intelectual de América»; Yakou Malkiel: «The Trajectories of Petrus and Petra».

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen 28. Núm. 1: Steven N. Dworkin: «Therapeutic Reactions to Excessive Phonetic Erosin: The Descendants of RIGIDU in Hispano-and-Luso-Romance»; Germán de Granda: «El repertorio lingüístico de los sefarditas de Curaçao durante los siglos XVII y XVIII y el problema del origen del papiamento»; María Rosa Lida de Malkiel: «La dama como obra maestra de Dios (Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural)»; Consuelo López Morillas: «Aljamiado akosegir and its Old Provencal Counterparts: Studies in Romance Transmission of Latin Con-s-»; Yakov Malkiel: «Conflicting Prosodic Inferences from Ascoli's and Darmesteter's Laws?»; L. A. Timm: «Spanish-English Code-Switching: El Porqué y How-Not-To».

Núm. 3: María Rosa Lida de Malkiel: «La dama como obra maestra de Dios».

Núm. 4: Consuelo López-Morillas: «Aljamiado akosegir and its Old Provencal Conterparts: Studies in the Romance Transmission of Latin»; Steven N. Dwarkin: «Therapetic Reactions to Excessive Phonetic Erosin: The Descandents of RIGIDU in Hispano-and-Luso-Romance»; L. A. Timm: «Spanish-English Code Switching: El Porqué y How Not-To»; Yakov Malkiel: «Conflicting Prosodic Inferences from Ascoli's and Darmesteter's Laws?».

The Romanic Review. Volumen 66. Núm. 2: R. M. Price: «Fiction and False Testimony in *La hora de todos».*

Núm. 3: Barbara Davis: «The Style of Mateo Aleman's *Guzmán de Alfarache».*

Núm. 4: F. A. de Armas: *«La Celestina:* An Example of Love Melancholy».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen 29. Núms. 1-2: Reed Anderson: «Tragic conflict and progressive synthesis in Buero Vallejo's *En la ardiente oscuridad»;* David J. Bond: «Stream-of-consciousness techniques in Cortazar's *Rayuela»;* Ernesto G. Caserta: «Christians, Jews, and Moors: Galdós' Search for values in 'Aita Terrauen and Carlos VI, en la Rápita'»; Trevor Field: «A Positive Geometry: structural patterns and symbols in Sender's *Epitalamio del Prieto Trinidad»;* Margaret E. W. Jones: «Spanish reaction to Manuel Gálvez *El solar de la raza»;* Annette and Edward Tomarken: «Vision, ecstasy, and Eastern thought in the poetry of Octavio Paz».

LIBROS

Adams, Michael Ian: *Three Authors of Alienation.* Bombal, Onetti, Carpentier. University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 128 pp.

Agard, Frederick Browning: *El inglés hab'ado para los que hablan español.* Ho!t, Nueva York (Nueva York), 1975, 403 pp.

Agulla, Juan Carlos: *Eclipse of an Aristocracy.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1975, 151 pp.

Aizorbe, Roberto: *Argentina, the Peronist myth.* Exposition Press Hicksville (Nueva York), 1975, 313 pp.

Alarcón, Pedro Antonio de: *The three-cornered hat and other stories.* Harmondsworth, Baltimore (Maryland), 1975, 190 pp.

Allen, Gay Wilson: *Walt Whitman abroad.* Folcroft Library Editions. Folcroft (Pennsylvania), 1975, 130 páginas.

Altabé, David F.: *Temas y diálogos.* Holt, Rinehart and Winston, Corte Madera (California), 1975, 174 pp.

Amado, Jorge: *Teresa Batista.* Knoff, Nueva York (Nueva York), 1975, 551 páginas.

Andree, Herb: *Santa Barbara Architecture, from spanish colonial to modern.* Capra Press, Santa Bárbara (California), 1975, 301 pp.

Aranda, Charles: *Dichos: Proverbs and sayings from the spanish.* Sunstone Press, Santa Fe (Nuevo México), 1975, 69 pp.

Arbingast, Stanley A.: *Atlas of México.* University of Texas, Austin (Texas), 1975, 164 pp.

Armitage, Richard, Walter Meiden & Richard Neff: *Fundamentals of Spanish grammar.* Houghton Mifflin Co., Boston (Massachusetts), 1975, 305 pp.

Asturias, Miguel Angel: *Men of Maize.* Delacorte Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 337 pp.

Aveni, Anthony F.: *Archaeoastronomy in pre-columbian America.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 436 pp.

Baklanoff, Eric N.: *Expropriation of United States investments in Cuba, México and Chile.* Prager, Nueva York (Nueva York), 1975, 170 pp.

Bandelier, Adolph Frances Alphonse: *On the Social Organization and Mode of Government of the Ancient Mexicans.* Cooper Square Publishhers, Nueva York (Nueva York), 1975, 145 pp.

Barreno, María Isabel: *The Three Marias: New Portuguese Letters.* Doubleday, Garden City (Nueva York), 1975, 432 pp.

Benítez, Fernando: *In the Magic Land of Peyote.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 198 pp.

Bennett, Wendell Clark: *The Tarahumara, an Indian Tribe of Northern México.* Río Grande Press, Glorietta (Nuevo México), 1975, 412 pp.

Bennett, Wendell Clark: *The Tarahumara, an Indian Tribe of Northern México.* Río Grande Press, Glorietta (Nuevo México), 1975, 312 pp.

Benson, Elizabeth P.: *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America.* Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington (D. C.), 1975, 196 pp.

Berenguer Alonso, Magín: *Prehistoric Man and His Arts: The Caves of Ribadesella.* Noyes Press, Parkridge (Nueva Jersey), 1975, 168 pp.

Bernal, Ignacio: *Mexico Before Cortez.* Anchor Books, Garden City (Nueva York), 1975, 140 pp.

Bessie, Alvah Cecil: *Spain Again.* Chandler and Sharp, San Francisco (California), 1975, 228 pp.

Beyesdorf, Eunice: *A Manual of Exorcism.* The Hispanic Society of America, Nueva York (Nueva York), 1975, 141 pp.

Bioy Casares, Adolfo: *A Plan for Escape.* Dutton, Nueva York (Nueva York), 1975, 115 pp.

Blasco Ibáñez, Vicente: *The Cabin-La Barraca.* Snow and Mekota, Nueva York (Nueva York), 1975, 306 pp.

Blumenschien, Marian: *Home in Honduras: The Blumenschiens Pionner in La Suiza.* Hearald Publishing House, Independence (Missouri), 1975, 159 pp.

Bonachea, Ramón, and San Martín, Marta: *The Cuban Insurrection.* Transaction Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 451 pp.

Borah, Woodrow Wilson: *New Spain's Century of Depression.* Norwood Editions, Norwood (Pennsylvania), 1975, 58 pp.

Botero, Fernando: *Fernando Botero.* N. H. Abrams, Nueva York (Nueva York), 1975, 64 pp.

Boudreau, Eugene H.: *Move Over, Don Porfirio: Tales from the Sierra Madre.* Pleasant Hill Press, Sebastopol (California), 1975, 71 pp.

Bowditch, Charles Pickering: *Mexican and Central American Antiquities, Calendar Systems, and History.* B. Ethridge Books, Detroit (Michigan), 1975, 682 pp.

Boxer, Charles Ralph: *Salvador de Sa and the Struggle for Brazil and Angola, 1602-1686.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 444 páginas.

Boxer, Charles Ralph: *Women in Iberian Expansion Overseas, 1415-1815.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 142 pp.

Boyer, Elizabeth: *Marguerite de la Roque.* Veritie Press, Novelty (Ohio), 1975, 348 pp.

Brack, Gene M.: *Mexico Views manifest Destiny, 1821-1846: An Essay on the Origins of the Mexican Wars.* University of New Mexico Press, Albuquerque (Nuevo México), 1975, 194 pp.

Bradley, Michael: *Communion in Solitude.* Scrimshaw Press, San Francisco (California), 1975, 95 pp.

Brandes, Stanley H.: *Migration, Kinship, and Community in Rural Castile.* Academic Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 220 pp.

Braudel, Fernand: *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 219 páginas.

Brenan, Gerald: *St. John of the Cross.* Harper & Row, Nueva York (Nueva Yorkk), 1975, 245 pp.

Broderick, Walter J.: *Camilo Torres.* Doubleday, Nueva York (Nueva York), 1975, 370 pp.

Brotherston, Gordon: *Latin American Poetry.* Department of Literature, University of Essex, Chicago (Illinois), 1975, 236 pp.

Browder, Nathaniel C.: *De Soto & Other Spanish Explorers & Their Historians.* Browder, Hayesville (North Carolina), 1975, 148 pp.

Bruce, Neil: *Portugal, the last Empire.* Wiley, Nueva York (Nueva York), 1975, 160 pp.

Brunhouse, Robert Levere: *Pursuit of the Ancient Maya: Some Archaeologists of Yesterday.* University of New Mexico Press, Albuquerque (Nuevo México), 1975, 252 pp.

Brushwood, John S.: *The Spanish American Novel.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 430 páginas.

Burns, E. Bradford: *Latin American Cinema.* UCLA Latin American Center, Los Angeles (California), 1975, 137 pp.

Business in Brazil. Stanford Research Institute, Menlo Park (California), 1975, 52 pp.

Byrd, Suzanne Wade: *García Lorca: 'La Barraca' and the Spanish National Theater.* Arba Ediciones, Nueva York (Nueva York), 1975, 142 pp.

Camurati, Mireya: *Ideas y motivos de conversación y composición en español.* D. C. Heath, Lexington (Massachusetts), 1975, 262 pp.

Canepari, Nelly: *Mochito, the Story of an Ordinary Dog.* B. Ethridge Books, Detroit (Michigan), 1975, 42 páginas.

Casas, Myrna: *Teatro de la Vanguardia.* D. C. Heath & Company, Lexington (Massachusetts), 1975, 288 páginas.

Castellano, Juan Rodríguez, and Charles Barrett Brown: *A New Shorter Spanish Review Grammar.* Charles Scribner's Sons, Nueva York (Nueva York), 1975, 336 pp.

Castillo, Carlos, and Otto F. Bond: *The University of Chicago Spanish Dictionary.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1975, 233 páginas.

Cebollero, Pedro Angel: *A School Language Policy for Puerto Rico.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 133 pp.

Chávez, Angélico: *Origins of New Mexico Families in the Spanish Colonial Period.* W. Gannon, Santa Fe (Nuevo México), 1975, 339 pp.

Chávez, Carlos: *Toward a New Music: Music and Electricity.* Da Capo Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 180 pp.

Clark, Truman R.: *Puerto Rico and the United States.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1975, 238 pp.

Colbert, Roman: *Brief Spanish Reference Grammar.* D. Van Nostrand & Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 242 pp.

Colón, Jesús: *A Puerto Rican in New York, and Other Sketches.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 202 pp.

Commission on United States-Latin American Relations: *The Americas in a Changing World.* Quadrangle/New York Times Book Company, Nueva York (Nueva York), 1975, 248 páginas.

Conference on Education of Puerto Rican Children on the Mainland: *Proceedings of the Conference on Education of Puerto Rican Children on the Mainland* (October 18 to 21, 1970). Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 179 pp.

Congreso Interamericano de Planificación: *Latin American in the Year 2000.* Addison-Wesley Publishing Company, Reading (Massachusetts), 1975, 391 pp.

Conklin, Gladys Plemon: *Llamas of South America.* Holiday House, Nueva York (Nueva York), 1975, 64 páginas.

Considerations on the Political and Social Situation of the Mexican Republic 1847. Texas Western Press, El Paso (Texas), 1975, 62 pp.

Cooper, Norman B.: *Catholicism and the Franco Regime.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1975, 48 págs.

Cornelius, Wayne A.: *Politics and the Migrant Poor in Mexico City.* Stanford University Press, Stanford (California), 1975, 219 pp.

Costonis, John J.: *The Puerto Rico Plan.* Urban Land Institute, Washington (D. C.), 1975, 52 pp.

Coverdale, John F.: *Italian Intervention in the Spanish Civil War.* Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1975, 445 pp.

Coy, Harold: *Chicano Roots go Deep.* Dood, Mead, Nueva York (Nueva York), 1975, 210 pp.

Crawford, James Pyle Wickersham: *Spanish Drama Before Lope de Vega.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 223 pp.

Crosby, James O.: *The Sources of the Text of Quevedo's 'Política de Dios'.* Kraus Reprint Company, Millwood (Nueva York), 1975, 125 pp.

Crosby, Harry: *The Cave Paintings of Baja California.* Copley Books, La Jolla (California), 1975, 174 pp.

Crouch, Thomas W.: *A Yankee Guerrillero.* Memphis State University Press, Memphis (Tennessee), 1975, 165 pp.

Crow, John A.: *Spain: The Root and the Flower.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 475 pp.

Crump, Spencer: *California's Spanish Missions.* Trans-Anglo Books, Corona del Mar (California), 1975, 95 páginas.

Da Silva, Zenia Sacks: *A Concept Approach to Spanish.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 442 páginas.

Da Silva, Zenia Sacks: *Beginning Spanish: A Concept Approach.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 438 pp.

Da Silva, Zenia Sacks: *Márgenes: Historia íntima del pueblo hispano* (2nd edition). Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 278 páginas.

Da Silva, Zenia Sacks: *On With Spanish: A Concept Approach.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 458 pp.

Da Silva, Zenia Sacks: *Panorama: Lecturas primeras.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 144 páginas.

Da Silva, Zenia Sacks: *Spanish: A Short Course.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 226 páginas.

Da Silva, Zenia Sacks: *Voces de mañana: A Young Collection.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 181 pp.

Dalí, Salvador: *Salvador Dalí.* Abrams (Nueva York), 1975, 112 pp.

Davis, Harold Eugene: *Latin American Foreign Policies.* John Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1975, 470 pp.

De Bécquer a García Márquez: *Literary Selections for the Intermediate Level.* Holt, Rhinehart & Winston, Nueva York (Nueva York), 1975, 160 páginas.

De Larra a Fuentes: *Literary Selections for the Intermediate Level.* Holt, Rhinehart & Winston, Nueva York (Nueva York), 1975, 151 pp.

De Onis, José: *The United States as Seen by Spanish American Writers, 1776 - 1890.* Gordian Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 226 pp.

Díaz-Guerrero, Rogelio: *Psychology of the Mexican: Culture and Personality.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 171 págs.

Dorsey, Joseph F.: *A Case Study of the Lower Cochabamba Valley.* Land Tenure Center, University of Wisconsin-Madison, Madison (Wisconsin), 1975, 96 pp.

Duguid, Julián: *Green Hell: Adventures in the Mysterious Jungles of Eastern Bolivia.* Gale Research Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 339 páginas.

Dunn, Lynn P.: *Chicanos: A Study Guide and Sourcebook.* R. and E. Research Associates, San Francisco (California), 1975, 122 pp.

Dunn, Peter N.: *Fernando de Rojas.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1975, 191 pp.

Dyekes, William: *Contemporary Spanish Art.* Art Digest, Nueva York (Nueva York), 1975, 159 pp.

Eisenberg, Daniel: *Textos y documentos lorquianos.* Privately Published, Nueva York (Nueva York), 1975, 52 páginas.

El Cid Campeador: *The Poem of The Cid.* Barnes & Noble Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 242 pp.

Ellis, Joseph A.: *Latin America, its Peoples and Institutions.* Glencoe Press, Beverly Hills (California), 1975, 300 pp.

English, Peter: *Panama and the Canal Zone in Pictures.* Sterling Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 64 pp.

Entwistle, William James: *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula.* Phaeton Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 271 pp.

Everett, Donald E.: *San Antonio.* Trinity University Press, San Antonio (Texas), 1975, 162 pp.

Fernández-Armesto, Felipe: *Ferdinand and Isabella.* Tapliger Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 209 pp.

Fernández, Juan Antonio: *Doñana.* Tap inger Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 253 pp.

Ferracuti, Franco: *Deliquents and Mondelinquents in the Puerto Ricam Slum Culture.* Ohio State University Press, Columbus (Ohio), 1975, 249 pp.

Flechter, Georges Andre: *Brazil Since 1964-Modernisation Under a Military Regime.* Wiley, Nueva York (Nueva York), 1975, 310 pp.

Fillol, Tomás: *Social Factors in Economic Development: The Argentine Case.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 118 pp.

Fiore, Robert L.: *Drama and Ethos: Natural-Law Ethics in Spanish Golden age Theater.* The University Press of Kentucky, Lexington (Kentucky), 1975, 120 pp.

Fischer, Mildred: *Mexico's West Coast Beaches.* Golden West Publishers, Phoenix (Arizona), 1975, 138 pp.

Flores, Angel: *Bibliografía de Escritores Hispanoamericanos, 1609-1974.* Gordian Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 318 pp.

Fluharty, Vernon Lee: *Dance of the Millions.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 336 pp.

Ford, Karen Cowan: *Las yerbas de la gente.* University of Michigan, Ann Arbor (Michigan), 1975, 437 páginas.

Forster, Merlin H.: *Tradition & Renewal: Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture.* University of Illinois Press, Urbana (Illinois), 1975, 240 páginas.

Foster, David William: *A Dictionary of Contemporary Latin American Authors.* Center for Latin American Studies, Arizona State University, Tempe (Arizona), 1975, 110 páginas.

Foster, David William: *Currents in the Contemporary Argentine Novel.* University of Missouri Press, Columbia (Missouri), 1975, 155 pp.

Foster, David William: *Modern Latin American Literature.* Ungar, Nueva York (Nueva York), 1975, 539 pp.

Foster, David William: *The 20th Century Spanish-American Novel: A Bibliographic Guide.* Scarecrow Press, Metuchen (Nueva York), 1975, 227 pp.

Foster, Virginia Ramos: *Baltasar Gracián.* Twayne Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 171 pp.

Francis, Alan David: *The First Peninsular War, 1702-1713.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 440 pp.

Franco, Jean: *An Introduction to Spanish-American Literature.* Stanford University Press, Stanford (California), 1975, 399 pp.

Friedlander, Judith: *Being Indian in Hueyapan.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 205 pp.

Fuentes, Carlos: *Aura.* Farrar, Straus and Giroux. Nueva York (Nueva York), 1975, 145 pp.

Gardiner, Chinton Harvey: *The Japanese and Peru, 1873-1973.* University of New Mexico Press, Albuquerque (Nuevo México), 1975, 202 pp.

Garfield, Evelyn Picon: *Julio Cortázar.* Ungar, Nueva York (Nueva York), 1975, 164 pp.

Ganz, Barbara: *Alberto and his Missing Sock.* B. Etheridge-Books, Detroit (Michigan), 1975, 37 pp.

Gassier, Pierre: *The Drawings of Goya.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 581 pp.

Gay, John; Vinton A. Dearing & Charles E. Beckwith: *A Practical Guide to the Teaching of Spanish.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 672 pp.

Gaya Nuño, Juan Antonio: *Juan Gris.* Nueva York Graphic Society, Boston (Massachusetts), 1975, 267 pp.

Gazasian-Gautier, Marie-Lise: *Gabriela Mistral, the Teacher from the Valley of Elaui.* Francisan Herald Press, Chicago (Illinois), 1975, 168 páginas.

Gicovate, Bernard: *Garcilaso de la Vega.* Twayne Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 113 pp.

Gómez-Ibáñez, Daniel: *The Western Pyrenees.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 157 pp.

Góngora, Luis de: *Fourteen Sonnets and Polyphemus.* Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison (Wisconsin), 1975, 64 pp.

Góngora, Mario: *Studies in the Colonial History of Spanish America.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 293 páginas.

González-Arce, Jorge F.: *Market Segmentation by Consumer Perception a Case Study in Mexico.* Graduate School of Business Administration, East Lansing (Michigan), 1975, 134 páginas.

González del Valle, Luis: *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca.* Eliseo Torres & Sons, Nueva York (Nueva York), 1975, 193 pp.

González-Wippler, Migene: *Santería: African Magic in Latin America.* Doubleday, Garden City (Nueva York), 1975, 178 pp.

Gordon, Wendell: *The Expropiation of Foreign-owned Property in Mexico.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 201 pp.

Gorenstein, Shirley: *Nor Forever on Earth. Prehistory of Mexico.* Scribner's, Nueva York (Nueva York), 1975, 153 pp.

Green, Gilbert: *Portugal's Revolution.* International Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 99 pp.

Gregersen, H. M.: *U. S. Investment in the Forest-Based Sector in Latin America: Problems and Potentials.* John Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1975, 113 páginas.

Grossman, William L.: *Modern Brazilian Short Stories.* University of California Press, Berkeley (California), 1975, 175 pp.

Grove, Pearce S.: *New Mexico Newspapers.* University of Nuevo Mexico Press, Albuquerque (Nuevo Mexico), 1975, 641 pp.

Gunther, John: *Inside Latin America.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 370 pp.

Halper, Stefan A.: *Latin America: The Dynamics of Social Change.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 219 pp.

Halperin-Donghi, Tulio: *Politics Economics and Society in Argentina in the Revolutionary Period.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 425 pp.

Hamilton, Russell G.: *Voices from an Empire: A History of Afro-Portuguese Literature.* University of Minnesota Press, Minneapolis Minnesota), 1975, 450 pp.

Hansen, Roger D.: *United States-Latin American Economic Policy.* Overseas Development Council, Washington (D. C.), 1975, 69 pp.

Hanson, Carl A.: *Dissertatione on Iberian and Latin American History.* Whitson Publishing Co., Troy (Nueva York), 1975, 400 pp.

Hardaway, M. Conrad: *Central America by Recreation Vehicle.* Trail R. Club by America, Santa Mónica (California), 1975, 196 pp.

Hardoy, Jorge E.: *Urbanization in Latin America: Approaches and Issues.* Anchor Books, Garden City (Nueva York), 1975, 456 pp.

Harman, Jeanne: *Fielding's Guide to the Caribbean, Plus the Bahamas.* Fielding Publications/William Morrow & Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 780 pp.

Harms, Alvin: *José-María de Heredia.* Twain Publisher, Nueva York (Nueva York), 1975, 163 pp.

Harris, Charles Houston: *A Mexican Family Empire, the Latifundio of Sánchez Navarros.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 410 pp.

Harris, Michael: *A Field Guide to the Birds of Galapagos.* Barry Kent Mack, Nueva York (Nueva York), 1975, 160 pp.

Hart, Donn V.: *An Annotated Bibliography of Philippine Bibliographies.* Northern Illinois University, Center for Southerst Asain Studies, Dekalb (Illinois), 1975, 60 pp.

Hartt, Charles Frederick: *Geology and Physical Geography of Brazil.* R. E. Krieger Publishing Co., Huntington (Nueva York), 1975, 620 pp.

Hassan, Mostafa Fethy: *Economic Growth and Employment Problems in Venezuela: An Analysis of an oil Based Economy.* Praeger Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 185 pp.

Hauberg, Clifford A.: *Puerto Rico* and *the Puerto Ricans.* Hippocrene Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 211 pp.

Haverstock, Nathan A.: *Dominican Republic in Pictures.* Sterling Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1975, 64 pp.

Haverstock, Nathan A. *Uruguay in pintures.* Sterling Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1975, 64 pp.

Henle, Fritz: *Casals.* American Photographic Book Publishing Company, Garden City (Nueva York), 1975, 150 pp.

Heptner, Angela M.: *Multivista Cultural.* Allyn & Bacon, Boston (Massachusetts), 1975, 483 pp.

Hernández-Chávez, Eduardo; Andrew D. Cohen y Anthony F. Beltramo: *El lenguaje de los chicanos.* Center for Applied Linguistics, Arlington (Virginia), 1975, 256 pp.

Hesse, Everett W.:, y Héctor H. Orjuela: *Spanish Conversational Review Grammar,* 4th Ed. D. Van Mostrand Company, Nueva York (Nueva York), 1975, 350 pp.

Higginbotham, Virginia: *The Comic Spirit of Federico García Lorca.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 181 pp.

Hilton, Stanley E.: *Brazil and the Great Powers, 1930-1939.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 304 pp.

Hilton, Timothy: *Picasso.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1975, 287 pp.

Hinshaw, Robert: *Panajachel: A Guatemalan Town in Thirty-Year Perspective.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1975, 203 pp.

Holbik, Karel: *Industrialization and Employment in Puerto Rico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 83 pp.

Holloway, Thomas H.: *The Brazilian Coffee Valorization of 1906.* University of Wisconsin, Madison (Wisconsin), 1975, 112 pp.

Holtzman, Wayne H.: *Personality Development in two Cultures.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 468 pp.

Hough, Richard Alexander: *Galapagos - The Enchanted Islands.* Addison-Wesley, Reading (Massachusetts), 1975, 48 pp.

Hulet, Claude L.: *Brazilian Literature.* Georgetown University Press, Washington (D. C.), 1975, 375 pp.

Hundley, Norris, Jr.: *The Chicano.* Clio Press, Santa Bárbara (California), 1975, 180 pp.

Hunter, John Merlin: *Economic Problem of Latin America.* Houghton Mifflin, Boston (Massachusetts), 1975, 390 pp.

Huxley, Aldous Leonard: *Beyond the Mexique Bay.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 295 páginas.

Iglesias, Mario, y Walter Meiden: *Spanish for Oral and Written Review.* Holt Rinehart & Winston, Nueva York (Nueva York), 1975, 429 pp.

Isenberg, Irwin: *South America.* H. W. Wilson Company, Nueva York (Nueva York), 1975, 198 pp.

Israel, Jonathan Irvine: *Race, Class and Politics in Colonial Mexico, 1610-1670.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 305 pp.

Jenness, Aylette: *A Life of Their Own.* Crowell, Nueva York (Nueva York), 1975, 133 pp.

Johnson, William Weber: *Cortés.* Litte & Brown, Boston (Massachusetts), 1975, 238 pp.

Jones, Joseph Ramon: *Antonio de Guevara.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1975, 179 pp.

Karst, Kenneth L.: *Law and Development in Latin America.* University of California Press, Berkeley (California), 1975, 738 pp.

Kautsky, John H.: *Patterns of Modernizing Revolutions: Mexico and the Soviet Union.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1975, 59 pp.

Keller, Gary D., y Francisco Jiménez: *¡Viva la lengua!* Harcourt, Brace, Jovanovich, Inc., Nueva York (Nueva York), 1975, 96 pp.

Kennedy, Hugh W.: *Lope de Vega's «La desdichada Estefanía»: A Critical Annotated Edition of the Autograph Manuscript.* Romance Monographs, University (Mississipi), 1975, 265 pp.

Keown, Ian: *Lovers' Guide to the Caribbean and Mexico.* Collier Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 370 pp.

Kiple, Kenneth F.: *Blacks in Colonial Cuba, 1774-1899.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1975, 115 pp.

Klibbe, Lawrence H.: *José María de Pereda.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1975, 185 pp.

Kneer, Warren G.: *Great Britain and the Caribbean, 1901-1913: A Study in Anglo-American Relations.* Michigan State University Press, East Lansing (Michigan), 1975, 242 pp.

Krochmal, Connie y Arnold: *Caribbean Cooking.* Quadrangel, Nueva York (Nueva York), 1975, 261 pp.

Laita, Luis M.: *Cortina/Grosset basic Spanish Dictionary.* Grosset & Dunlap, Nueva York (Nueva York), 1975, 365 pp.

Lamb, Bruce: *Wizard of the Upper Amazon: The Story of Manuel Córdoba-Rios.* Houghton Mifflin, Boston (Massachusetts), 1975, 205 pp.

Lamb, Ruth Stanton: *Mexican Theatre of the Twentieth Century: Bibliography and Study.* Ocolet Press, Claremont (California), 1975, 143 pp.

Landa, Diego de: *The Maya: Diego de Landa's Account of the Affairs of Yucatan.* J. P. O'Hara, Chicago (Illinois), 1975.

Landis, Arthur H.: *Spanish, the Unfinished Revolution.* International Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 451 pp.

Lang, James: *Conquest and Commerce: Spain and England in the Americas.* Academic Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 264 pp.

Langguth, A. J.: *Macumba: White and Black Magic in Brazil.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 273 pp.

Laporte, Genevieve: *Sunshine at Midnight.* Macmillan, Nueva York (Nueva York), 1975, 123 pp.

Latin America: The Search for a New International Role. Sage Publications, Beverly Hills (California), 1975, 297 pp.

Latorre, Felipe A.: *The Mexican Kickapoo Indians.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 401 pp.

Lavroff, Ellen C.; Armin Wishard y Edward Diller: *Cuentos y juegos.* W. W. Norton and Company, Inc., Nueva York (Nueva York), 1975, 176 pp.

Leacock, Seth y Ruth: *Spirits of the Deep.* Doubleday, Nueva York (Nueva York), 1975, 404 pp.

Ledesma, Andrés de: *Mission in the Marianas.* University of Minnesota Press, Minneapolis (Minnesota), 1975, 62 pp.

Lehmann, Walter: *The Art of Old Peru.* Hacker Art Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 128 pp.

Levy, Harper E.: *Cesar Chavez.* Norton, Nueva York (Nueva York), 1975, 546 pp.

Lewis, Gordon K.: *Notes on the Puerto Rican Revolution.* Monthly Review Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 288 pp.

Lewis, Gordon K.: *Puerto Rico: Freedom and Power in the Caribbean.* Monthly Review Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 640 pp.

Lipton, Gladys C.: *Spanish Bilingual Dictionary.* Barron's Educational Series, Inc., Woodbury (Nueva York), 1975, 346 pp.

Liss, Robert E.: *Bazak Guide to Portugal.* Bazak Israel Guidebook Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 431 pp.

Liss, Peggy K.: *Mexico under Spain.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1975, 209 pp.

Lituak, Lily: *A Dream of Arcadia: Anti-Industrialism in Spanish Literature, 1895-1905.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 278 pp.

Looney, Robert E.: *Income Distribution Policies and Economic Growth in Semi-Industrialized Countries: A Comparative Study of Iran, Mexico, Brazil and South Korea.* Prager Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 196 pp.

Lowenfels, Walter: *For Neruda, for Chile.* Beacon, Boston (Massachusetts), 1975, 249 pp.

Lowenthal, Abraham F.: *The Peruvian Experiment.* Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1975, 479 pp.

Luna, Severino N.: *Born Primitive in the Philippines.* Southern Illinois University Press, Carbondale (Illinois), 1975, 138, pp.

Lyday, Leon F., y George W. Woodyard: *Dramatists in Revolt.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 365 pp.

MacPherson, Ian Richard: *Spanish Phonology.* Barnes & Noble Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 181 pp.

Madariaga, Salvador de: *The Fall of the Spanish American Empire.* Greenwood Press, Westport, (Connecticut), 1975, 443 pp.

Madariaga, Salvador de: *The Rise of the Spanish American Empire.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 408 pp.

Mañach, Jorge: *Frontiers in the Americas.* Teachers College Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 108 pp.

Marías Aguilera, Julián: *Reason and Life:* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 413 pp.

Martín Fierro en su centenario. Embajada de la República Argentina en los Estados Unidos de América, Washington (D. C.), 1975, 246 pp.

Martz, John D.: *Colombia.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 103 pp.

Marx, Karl, y Frederick Engels: *Revolution in Spain.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 255 páginas.

Matthews, Herbert Lionel: *Revolution in Cuba.* Scribner, Nueva York (Nueva York), 1975, 468 pp.

Matthews, J. H.: *The Custom House of Desire.* University of California Press, Berkeley (California), 1975, 330 pp.

Maurer, Robert: *Cuba, People-Questions.* Friendship Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 32 pp.

May, Ernest R.: *The Making of the Monroe Doctrine.* Belknap Press of Harvard University (Cambridge (Massachusetts), 1975, 306 pp.

McCarthy, Cavan: *Developing Libraries in Brazil, with a Chapter on Paraguay.* Scarecrow Press, Metuchen (Nueva Jersey), 1975, 207 pp.

McClelland, Ivy Lilian: *The Origins of the Romantic Movement in Spain: A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason.* Barnes & Noble Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 402 pp.

Medina, Pablo: *Pork Rind and Cuban Songs.* Newclassics and Science Publication, Washington (D. C.), 1975, 69 pp.

Mellafe, R. Rolando: *Negro Slavery in Latin America.* University of California Press, Berkeley (California), 1975, 172 pp.

Menton, Seymour: *Prose Finction of the Cuban Revolution.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1975, 344 pp.

Mercer, Henry Chapman: *The Hill-Caves of Yucatan.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1975, 183 pp.

Mexico. Laws Statutes, etc.: *Mexican Income and Commercial Receipts Tax Laws, as of January 1, 1975.* Commerce Clearing House, Nueva York (Nueva York), 1975, 312 pp.

Mexican Labor Law. Commerce Clearing House, Nueva York (Nueva York), 1975, 493 pp.

Moncada, Francisco de: *The Catalan Chronicle.* University of Texas, El Paso (Texas), 1975, 257 pp.

Monteser, Frederick: *The Picaresque Element in Western Literature.* University of Alabama Press, Tuscaloosa (Alabama), 1975, 160 pp.

Moorhead, Max L.: *The Presidio: Bastion of the Spanish Border Lands.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1975, 288 pp.

Morley, Sylvanus Griswold: *An Introduction to the Study of the Maya Hieroglyphs.* Dover Publications, Nueva York (Nueva York), 1975, 284 pp.

Mosel, James N.: *Embarrassing Moments in Spanish and How to Avoid them.* F. Ungar Publications, Nueva York (Nueva York), 1975, 93 pp.

Moseley, Michael Edward: *The Maritime Foundations of Adean Civilization.* Camming Publishing Company, Menlo Park (California), 1975, 131 páginas.

Moser, Don: *Central American Jungles.* Time-life Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 184 pp.

Mosk, Sanford Alexander: *Industrial Revolution in Mexico.* Russell & Russell, Nueva York (Nueva York), 1975, 331 pp.

Mourelle, Francisco Antonio: *Vogaye of the Sonora in the Second Bucareli Expedition to Explore the Northwest coast, Survey the Port of San Francisco, and Found Franciscan Missions, and a Presidio and Pueblo at that Port.* Kraus Reprint Company, Nueva York (Nueva York), 1975, 336 pp.

Muckley, Robert L., y Eduardo Vargas: *Cuentos puertorriqueños.* National Textbook Company, Skokie (Illinois), 1975, 119 pp.

Mullen, Robert J.: *Dominican Architecture in Sixteenth Century Oaxaca.* Arizona State University Press, Tucson (Arizona), 1975, 260 pp.

Nach, James: *Portugal in Pictures.* Sterling Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1975, 64 pp.

Natella, Arthur A.: *The Spanish in America, 1513-1974.* Oceana Publications, Dobbs Ferry (Nueva York), 1975, 139 pp.

Naylon, John: *Andalusia.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 48 pp.

Neruda, Pablo: *Fully Empowered.* Farrar, Straus and Giroux, Nueva York (Nueva York), 1975, 135 pp.

Newlon, Clarke: *Famous Puerto Ricans.* Dood, Mead, Nueva York (Nueva York), 1975, 167 pp.

Nicolini, Gerard: *The Ancien Spaniards.* Saxon House, Farnborough (Ohio), 1975, 232 pp.

Noble, Judith, y Jaime Lacasa: *Spanish. An Intermediate Course.* Holt, Rinehart & Winston, Nueva York (Nueva York), 1975, 198 pp.

Norman, Ursel: *Pasta! Pasta! Pasta!* Morrow, Nueva York (Nueva York), 1975, 64 pp.

Northrop, Stuart Alvord: *Turquois and Spanish Mines in New Mexico.* University of New Mexico, Press, Alburquerque (Nuevo México), 1975, 86 pp.

O'Callaghan, Joseph F.: *A History of Medieval Spain.* Cornell University Press, Ithaca (Nueva York), 1975, 729 pp.

Ochrymowycz, Orest R.: *Aspects of Oral Style in the Romances Jublarescos of the Carolingian Cycle.* University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, Iowa City (Iowa), 1975, 179 pp.

Ogletree, Earl J.: *Education of the Spanish-Speaking Urban Child.* Thomas, Springfield (Illinois), 1975, 474 pp.

Oliveira Lima, Manuel de: *The Evolution of Brazil Compared with that of Spanish and Anglo-Saxon America.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 159 pp.

Orenstein, Gloria Feman: *The Theater the Marvellous: Surrealism and the Contemporary Stage.* New York University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 315 pp.

Organization for Economic Cooperation and Development: *Education in OECD Developing Countries.* Orga-

nization for Economic Cooperation and Development, París (France), 1975, 299 pp.

Osborne, Lilly de Jongh: *Indian Crafts of Guatemala and El Salvador.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1975, 385 pp.

Osborne, Robert E., y Solomon Tilles: *Voces y vistas.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 445 pp.

Pan American World Airways, Inc.: *The Real Latin America.* Pan Am, Nueva York (Nueva York), 1975, 181 pp.

Padelford, Norman Judson: *Maritime Commerce and the Future of the Panama Canal.* Cornell Maritime Press, Cambridge (Maryland), 1975, 206 pp.

Parker, Geoffrey: *The Army of Flandes and the Spanish Road, 1567-1659.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 309 pp.

Parker, Jack Horace: *Juan Pérez de Montalván.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1975, 168 pp.

Parra-Pérez, Caracciolo: *Bolivar: A Contribution to the Study of his Political Ideas.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 198 páginas.

Pattison, Walter Thomas: *Benito Pérez Galdós.* Twayne Publishers, Nueva York (Nueva York), 1975, 181 pp.

Peers, Edgar Allison: *The Spanish Tragedy, 1930-1936.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 247 páginas.

Penna, Cornelio: *Threshold.* Franklin Publishing Company, Philadelphia (Pennsylvania), 1975, 100 pp.

Pérez Galdós, Benito: *Leon Roach, a Romance.* Howard Fertis, Nueva York (Nueva York), 1975, 287 pp.

Pérez Louis A.: *Army Politics in Cuba.* University of Pittsburg Press, Pittsburg (Pennsylvania), 1975, 240 pp.

Perloff, Harvey S.: *Puerto Rico's Economic Future.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 435 pp.

Petras, James, y Morris Moseley: *The United States and Chile: Imperialism and the Overthrow of the Allende Government.* Monthly Review Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 217 pp.

Phelps, Gilbert: *Tragedy of Paraguay.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 288 pp.

Picasso, Pablo: *Picasso.* Acquavella Galleries, Nueva York (Nueva York), 1975 (sin numeración).

Platnick, Norman I.: *A Revision of the South American Spider Genus Trachelopachs (Arneae, Clubionidae).* American Museum of Natural History, Nueva York (Nueva York), 1975, 25 pp.

The Poem of the Cid. Manchester University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 241 pp.

Pollin, Alice M.: *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca.* Cornell University Press, Ithaca (Nueva York), 1975, 1.180 pp.

Ponce de León, José Luis S.: *El arte de la conversación, el arte de la composición.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 264 páginas.

Poniatowska, Elena: *Massacre in Mexico.* Viking Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 333 pp.

Primo de Rivera, José Antonio: *Selected Writings.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 270 páginas.

Prologue to Peron. University of California Press, Berkeley (California), 1975, 236 pp.

Protopapas, George: *Chile: Allende and After.* Our Sunday Visitor, Huntington (Indiana), 1975, 128 pp.

Purcell, Susan Kaufman: *The Mexican Profit-Sharing Decision.* University of California Press, Berkeley (California), 1975, 216 pp.

Psychiatry in Russia and Spain. Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 104 pp.

Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de: *Quevedo Dreams.* Barron's Educational Series, Woodbury (Nueva York), 1975, 181 pp.

Radner, Roy: *Demand and Supply in U. S. Higher Education.* McGraw-Hill, Nueva York (Nueva York), 1975, 468 pp.

Rank, Otto: *The Don Juan Legend.* Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1975, 156 pp.

Ranke, Leopold von: *The Ottoman and the Spanish Empires in the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 113 pp.

Read, Jan: *The Moors in Spain and Portugal.* Rowman and Littlefield, Totowa (Nueva Jersey), 1975, 268 páginas.

Rennie, Ysabel Fisk: *The Argentine Republic.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 431 pp.

Reynolds, John J.: *Juan Timoneda.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1975, 170 pp.

Rice, E. B.: *Extension in the Andes.* MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1975, 554 pp.

Richarson, Harry Ward: *Regional Development Policy and Planning in Spain.* Lexington Books, Lexington (Massachusetts), 1975, 250 pp.

Robock, Stefan Hyman: *Brazil, a Study in Development Progress.* Lexington Books, Lexington (Massachusetts), 1975, 204 pp.

Rock, David: *Argentina in the Twentieth Century.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1975, 230 pp.

Rodríguez, O., y Jaime, E.: *The Emergence of Spanish America.* University of California Press, Berkeley (California), 1975, 311 pp.

Rome. Laws Statutes, Etc.: *Roman Laws and Charters, and Three Spanish Charters and Other Documents.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 341 pp.

Rosenthal, Marilyn: *Poetry of the Spanish Civil War.* Nueva York University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 315 pp.

Ross, Patricia Fent: *México.* Fideler Company, Grand Rapids (Nueva York), 1975, 208 pp.

Ross, Stanley Robert: *Is the Mexican Revolution Dead?* Temple University Press, Philadelphia (Pennsylvania), 1975, 339 pp.

Roth, Cecil: *A History of the Marranos*. Schocken Boocks, Nueva York (Nueva York), 1975, 424 pp.

Rowan, Roy: *The Four Days of Mayaguez.* Norton, Nueva York (Nueva York), 1975, 224 pp.

Rowe, Leo Stanton: *The United States and Porto Rico.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 271 páginas.

Rudd, Margaret Thomas: *The Lone Heretic.* Gordian Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 249 pp.

Rudder, Robert S.: *The Literature of Spain in English Translation.* Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 637 páginas.

Sáenz, Gerardo: *Luis G. Urbina: Sus versos.* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1975, 144 pp.

Sahota, Gian S.: *Brazilian Economic Policy: An Optimal Control Theory Analysis.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1975, 317 pp.

Sánchez Ferlosio, Rafael: *Alfanhui: A Translation with Critical Introduction of Rafael Sanchez Ferlosio's Industrias y Andanzas de Alfanhui.* Purdue University Press, West Lafayette (Indiana), 1975, 143 páginas.

Sarduy, Severo: *Cobra.* Dutton, Nueva York (Nueva York), 1975, 176 páginas.

Schell, Rolfe F.: *Schell's Guide to Eastern Mexico.* Island Press, Fort Myers Beach (Florida), 1975, 302 páginas.

Schwendener, Norma: *How to Perform the Dances of Old Mexico: A Manual of Their Origins, Legends, Costumes, Steps, Patterns and Music.* Blaine Etheridge Books, Detroit (Michigan), 1975, 111 pp.

Seers, Dudley: *Cuba, the Economic and Social Revolution.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 432 pp.

Segal, Aaron: *Population Policies in the Caribbean.* Lexington Books, Lexington (Massachusetts), 1975, 239 pp.

Settgast, Edward E., y Gerald F. Anderson: *Basic Spanish.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 281 pp.

Seymann, Marilyn R.: *Basic Spanish for Elementary Teachers.* Pergamon Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 230 pp.

Shaw, Donald Leslie: *The Generation of 1898 in Spain.* Barnes & Noble, Nueva York (Nueva York), 1975, 246 páginas.

Sherif, June Lowry: *Careers in Foreign Languages.* Regents Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 228 pp.

Silvert, Kalman H.: *The Americas in a Changing World.* Quadrangle, Nueva York (Nueva York), 1975, 248 páginas.

Silverstein, Ruth J.; Allen Pomerantz, y Heywood Wald: *Spanish Now!* Barron's Educational Series, Woodbury (Nueva York), 1975, 464 pp.

Singerman, Robert: *The Jews in Spain and Portugal.* Garland Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 364 pp.

Skyrme, Raymond: *Ruben Dario and the Pythagorean Tradition.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1975, 107 pp.

Smart, Charles Allen: *Viva Juárez!* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 444 pp.

Sobel, Lester A.: *Argentina and Peron, 1970-75.* Facts on File, Nueva York (Nueva York), 1975, 167 pp.

Sobejano, Gonzalo, y Gary D. Keller: *Cuentos Españoles Concertados.* Harcourt Brace Jovanovich Inc., Nueva York (Nueva York), 1975, 305 páginas.

Sotomayor, Marta; Philip D. Ortega, y Gasca: *Chicano Content and Social Work Education.* Council on Social Work Education, Nueva York (Nueva York), 1975, 94 pp.

Sponsler, Lucy A.: *Women in the Medieval Spanish Epic & Lyric Traditions.* University Press of Kentucky, Lexington (Kentucky), 1975, 134 páginas.

Squire, Christy: *Spain in Pictures.* Sterling Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1975, 64 pp.

Stabb, Martin S.: *Jorge Luis Borges.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 179 pp.

Stathatos, Constantine Christopher; y Richard V. Teschner: *En onda.* W. W. Norton, Nueva York (Nueva York), 1975, 161 pp.

Steelman, Joseph F.: *North Carolina's Role in the Spanish-American War.* North Carolina Department of Cultural Resources, Raliegh (North Carolina), 1975, 39 pp.

Steinbeck, John: *Viva Zapata!* The Viking Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 150 pp.

Steiner, Stan: *The Islands.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 535 pp.

Stimson, Frederick S., y Ricardo Navas-Ruiz: *Literatura de la América hispánica.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 504 pp.

Stuart, Graham H., y James L. Tigner: *Latin Americans and the United States.* Prentice - Hall, Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1975, 856 pp.

Suárez-Torres, J. David: *Perspectiva humorística en la trilogía de Gironella.* Eliseo Torres & Sons, Nueva York (Nueva York), 1975, 234 pp.

Sutton, George Miksch: *Portraits of Mexican Birds.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1975, 108 pp.

Swansbrough, Robert: *The Embattled Colossus.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1975, 251 páginas.

Tannerbaum, Frank: *The Future of Democracy in Latin America.* Knopf, Nueva York (Nueva York), 1975, 246 páginas.

Taylor, Ronald B.: *Chavez and the Farm Workers.* Beacon Press, Boston (Massachusetts), 1975, 342 pp.

Teschner, Richard V.; Garland Bell, y Jerry Craddock: *Spanish and English of United States Hispanos.* Center for Applied Linguistica, Arlington (Virginia), 1975, 352 pp.

Thomas, Gordon: *Guernica.* Stein and Day, Nueva York (Nueva York), 1975, 319 pp.

Thompson, Nora Belle: *Land of Eternal Spring (Guatemala).* Dorrance, Philadelphia (Pennsylvania), 1975, 172 pp.

Trevino, Elizabeth Borton: *A Carpet of Flowers (Una alfombra de flores).* B. Ethridge - Books, Detroit (Michigan), 1975, 112 pp.

Tugwell, Franklin: *The Politics of Oil in Venezuela.* Stanford University Press, Stanford (California), 1975, 210 pp.

Tugwell, Rexford Guy: *Puerto Rican Public Papers of R. G. Tugwell, Governor.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 378 pp.

Turgenev, Iran Sergeevich: *Hamlet and Don Quixote: An Essay.* Folcroft, Philadelphia (Pennsylvania), 1975, 31 pp.

Turk, Laurel H., y Aurelio M. Espinosa, Jr.: *Mastering Spanish.* O. C. Heath & Co., Lexington (Massachusetts), 1975, 410 pp.

Ulloa, Antonio de: *A Voyage to South America.* Arizona State University, Tempe (Arizona), 1975, 245 pp.

Unamuno, Miguel de: *The Agony of Christianity and Essays on Faith.* Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1975, 313 pp.

Unamuno, Miguel de: *La Tia Tula.* Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1975, 198 pp.

Unamuno, Miguel de: *Our Lord Don Quixote.* Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1975, 578 páginas.

Unamuno, Miguel de: *The Tragic Sense of Life in Men and Nations.* Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1975, 574 pp.

United States. Institute of Inter-American Affairs: *Paraguayan Rural Life.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 130 pp.

Urbanization in Latin America. Anchor Press, Garden City (Nueva York), 1975, 456 pp.

Uribe Arce, Armando: *The Black Book of American Intervention in Chile.* Beacon Press, Boston (Massachusetts), 1975, 163 pp.

Van Middeldyk, Rudolph Adams: *The History of Puerto Rico.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 318 páginas.

Vargas Llosa, Mario: *Conversation in the Cathedral.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 601 pp.

Vasquez, Librado Keno: *Regional Dictionary of Chicano Slang.* Jenkins Publishing Company, Austin (Texas), 1975, 111 pp.

Wagenheim, Kal: *A Survey of Puerto Ricans on the U. S. Mainland in the 1970's.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1975, 133 pp.

Wagenheim, Kal: *Puerto Rico.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1975, 171 pp.

Warmke, Germaine Le: *Caribbean Seashell.* Dover Publications, Nueva York (Nueva York), 1975, 348 pp.

Waters, Frank: *Mexico Mystique.* Sage Brooks, Chicago (Illinois), 1975, 326 pp.

Weinstein, Martin: *Uruguay.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 190 pp.

Weiss, Gerald: *Campa Cosmology: The World of a Forest Tribe in South America.* American Museum of Natural History, Nueva York (Nueva York), 1975, 588 pp.

Wennergren, E. Boyd, y Morris D. Whitaker: *The Staus of Bolivian Agriculture.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1975, 308 pp.

White, Trumbull: *Puerto Rico and its People.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 383 pp.

Willems, Emilio: *Latin American Culture.* Harper & Row, Nueva York (Nueva York), 1975, 423 pp.

Woodbridge, Hensley Charles: *Benito Pérez Galdós: A Selective Annotated Bibliography.* Scarecrow Press, Metuchen (Nueva York), 1975, 321 pp.

Woodbridge, Hensley Charles: *Rubén Darío, a Selective Classified and Annotated Bibliography.* Scarecrow Press, Metuchen (Nueva Jersey), 1975, 321 pp.

Woodcock, George: *To the City of the Dead: An Account of Travels in Mexico.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1975, 271 pp.

Woodford, Protase E.: *Spanish Language Hispanic Culture.* McGraw-Hill, Nueva York (Nueva York), 1975, 499 pp.

Wood, Peter: *Caribbean Isles.* Time-Life Books, Nueva York (Nueva York), 1975, 184 pp.

Yates, Donald A.: *Cuentos de la Metrópoli: Quince narraciones porteñas.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1975, 216 pp.

Yates, Donald A., y John B. Dalbor: *Imaginación y fantasía.* Holt, Rinehart & Winston, Nueva York (Nueva York), 1975, 183 pp.

Yinger, Winthrop: *César Chávez.* Exposition Press, Hicksvill (Nueva York), 1975, 143 pp.

Zahareas, Anthony, y Barbara Kaminar de Mujica: *Readings in Spanish Literature.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1975, 437 páginas.

Zayás-Bazán, Eduardo, y Anthony G. Lozano: *Del Amor a la Revolución.* W. W. Norton, Nueva York (Nueva York), 1975, 190 pp.

ENRIQUE RUIZ FORNELLS

University of Alabama
Dpt. of Romance Languages
P. O. Box 1963
UNIVERSITY, Alabama (USA)

INDICES DEL CUARTO TRIMESTRE DE 1977

NUMERO 328 (OCTUBRE 1977)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: GRACIELA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1977)

Páginas

ESCRITOS DE FRANCISCO AYALA

ESCRITOS SOBRE LA PERSONA Y LA OBRA

ESTUDIOS SOBRE ALGUNAS OBRAS NARRATIVAS

ENSAYOS EN HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

Cubierta: Dibujo a tinta de ALEJANDRA VIDAL.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACION

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (232)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	22,50
Dos años	3.500	45
Ejemplar suelto	150	2
Ejemplar suelto doble	300	4
Ejemplar suelto triple	450	6

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PROXIMAMENTE

MANUEL ANDUJAR: *El exilio y Madrid en la poesía de Juan José Domenchina.*

MARIA ISABEL LOPEZ BASCUÑANA: *Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana.*

FERNANDO QUIÑONES: *La siguiriya sin cabeza o ahí en la cama está el maestro.*

FELIX GRANDE: *Manuel de Falla y el flamenco.*

ENRIQUE MOLINA CAMPOS: *Visiones y lástimas.*

ANIANO PEÑA: *La «Volkerpsychologie» y la visión de España en la generación del noventa y ocho.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:
300 PESETAS